

فصول

مجلة النقد الأدبي

تراثنا النقدي

الجزء الأول

○ المجلد السادس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥

١

فصول

مجلة النقد الأدبي

تراثنا النقدي

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥



فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

عبد القادر زيدان

عصام بهت

محمد بدوي

محمد غيث

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سوفي

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسطر في البلاد العربية :

فكرت ديار واحد - المخرج العربي ٢٥ ربلا لغريا - البحرين
ديار نصف - العراق - ديار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن - ١٢٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
دينار - المغرب ٥ درهم - اليمن ١٨ ريال - ليبيا دينار
لذخ

الأشراكات :

الأشراكات من المصنف
من سنة (تقريباً أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصروف البريد ١٠٠ قرش
رسل الأشراكات بمرارة برقية حكومية

الأشراكات من المخرج :

من سنة (تقريباً أعداد) ١٥ دولاراً للقرود - ٢٤ دولاراً
للجملات - مصنف إيليا

مصروف البريد (البلاد العربية - ما يخلطه د دولارات
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

رسل الأشراكات على المصنف المثل

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع

تليفون المخط ٧٧٥١٠٠٠ - ٧٧٥١٠٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينال عليها مع إدارة المجلة أو مقررهما المصنفين.

تراثنا النقدي

الجزء الأول

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١٢	أحمد طاهر حستين	حول روافد النقد الأدبي عند العرب
٢١	عمد عبد الجابري	اللفظ والمعنى في البيان العربي
٥٦	يوسف بكار	الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم
٦٥	عمد عبد المطلب	مفهوم العلامة في التراث
٧٦	هادي صمود	الشعر وصفة الشعر في التراث
٨٣	نوال الإبراهيم	طبيعة الشعر عند حازم القرطاجي
	أغناطيوس كروشكوفسكي	البيدع العربي في القرن التاسع
٩٣	مكارم النعمري	ترجمة وتقديم
١٠٠	جابر عصفور	قراءة محدثة في ناقد قديم « ابن المعتز »
		الأيضاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها
١٢٤	عمد مصطفى هدارة	في النقد العربي القديم
١٣٧	المهدي الجعللاوي	خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام
		البلاغة والنقد في مصر في عهد المماليك وكتاب
١٥٤	عمد زغلول سلام	جوهرة الكثر لتجمل الدين بن الأثير
١٦٥		● الواقع الأدبي
		— تجسدية نقدية
١٦٧	عباس أحمد ليب	حنانيته وتناقض وعي الكاتب
		— متابعات
١٩٨	مصطفى عبد الغني	بينة الشعر عند فاروق شوشة
		قراءة في رواية « السيد من حقل السبانخ »
٢٢٣	حسين عيد	أويوتوبيا عصر العلم

أما قبل

فلم يعد هناك مجال في وقتنا الراهن لانتلاق بعض الأصوات متبادلة بنوع من القطعية الإستمولوجية مع التراث ، بعد ما أصبح من الواضح أن علاقتنا بهذا التراث قد أخذت تتشكل في ضوء مفهوم فيه من موضوعية العلم يقدر ما فيه من رحابة النظرة الإنسانية وشموليته . فاهتمامنا بالتراث اليوم لا يتطلق من عاطفة أولية ساذجة ، تتمثل في الحنين إلى الماضي ، وتمتلك في جوهرها نوعاً من عبادة الأسلاف . وهو كذلك لا يتطلق من أي شعور بالقداسة لهذا التراث ، يجعل الاقتراب التقدي من بمثابة خطية لا تغفر . وكذلك فإننا لم نعد ننظر إلى التراث على أنه كيان موحد ومغلق على ذاته ، يُعزل كله أو يرفض كله . أجل ، فلم يعد شيء من هذه التصورات يُغامر عقولنا أو يكتيف موقفنا من التراث ؛ وإنما استقر في أفهامنا - أو في أفهام الأغلبية الوعية على أقل تقدير - أن تراثنا هو حصيلة ما حققه الإنسان العرب على مدى التاريخ من نجاح وإخفاق ، ومن انتصار وانكسار ، فاجتمع فيه الإشراف والإعتماد ، والحياة والجود ، وكل فضائل العقل البشري وراثته على السواء .

موقفنا من التراث إذن لم يعد موقفاً عاطفياً . وإذا كانت هذه العاطفية قد شكلت في وقت من الأوقات موقفنا من التراث فقد كان لذلك ميراثه . وقد تغير الزمن ففقد هذا الموقف ميراثه . إننا نعرف اليوم جيداً أن وراءنا تراثاً ضخماً ، وأن جلورنا تمتد في التاريخ قروناً وقروناً ، ولكننا في الوقت نفسه نتطلع إلى المستقبل ، ونشعر بالعبء الملقى على كواهلنا ، وبالتحديات التي تواجهنا ؛ ولئن يبدى أن نخدع أنفسنا ، أو أن نخدع القادمين من بعدنا . ولكي نكون أبناء زماننا ، وصادقين مع أنفسنا ، فلا بد أن نحكم عقولنا فيما انتهى إليها من تراث ، وأن نعرف الحدود التي يمكن أن ينتهي بنا إليها ، والحدود التي تملح إلى الوصول إليها .

لم يعد هناك معنى إذن للقطعية مع التراث ، كما لم يعد هناك معنى أيضاً للاتعاطف المطلق نحو التراث . ولم يبق إلا أن يصبح التراث موضوعاً للنظر والتأمل . وعلى هذا الأساس كان التفاتنا إليه بين الحين والحين ؛ فنحن نبسطه على لكي نقرب منه ؛ لكي نراه في حجمه الطبيعي وأبعاده الحقيقية .

وهنا يطرح السؤال نفسه : ما الذي يجعلنا على معاودة النظر في هذا التراث المرة بعد المرة ؟ والإجابة عن هذا السؤال لا تنفصل عن رؤيتنا للتراث وموقفنا منه ؛ فنحن كلما ابتعدنا عنه تعيأت لنا منظورات للرؤية لم تكن متاحة من قبل ؛ وهذا من شأنه أن يمتينا على رؤية أوثق له ، وعلى إدراك أعمق لمضامينه ، ما كان منها إيجابياً وما كان سلبياً . ونحن بذلك إنما نخصب عقولنا بقدر ما نخصب ، أو قل إنما نخصب بقدر ما نخصب عقولنا .

إن معاودتنا النظر في تراثنا نتطلق من إيماننا بكرامة العقل البشري حين ينشط إلى العمل ، وحين يجهد نفسه سعياً وراء الحق والحقيقة ، سواء في زماننا أو في أي زمن مضى ؛ فنحن جزء من هذا العقل ، أو جزء من دعوته وصيرورته . ومن ثم يكتسب كل عطاء إنسان أهميته وقيمه ، لا لأنه حقق الغاية الأخيرة ، وإن له أن يحققها ، بل لأنه مجرد خطوة على الطريق اللابهاثي إليها . وفي هذا الإطار من الفهم والتقدير لكل عطاء إنسان تكون نظرتنا إلى الجهود التي بذلها أسلافنا على طريق التحقق الإنساني ، وتكون محاولتنا استخراج أقصى ما استمكن وراء هذه الجهود من طاقات فاعلة .

على أننا لا نجهض أنفسنا هذه العبه لجرد أننا نشر نهمهم بولاء خاص ، أو لنقرر أنهم قالوا كل شيء . أو قالوا الكلمة الأخيرة في كل شيء . أو حتى لجرد انتمتة في الوقوف على أرضهم واستكشاف أبعادها ، كما أننا لا نستهدف توجيه اللوم إليهم أو كشف جوانب قصورهم أو تقصيرهم ، كما يحدث من بعضنا أحياناً . كلا ، فليس شيء من هذا يشكل هدفنا ، أو ينبغي له أن يشكل هدفنا ؛ وإنما نتحدد غايته من هذه المعاودة بمعرفة ما ينبغي لنا عمله اليوم وفي المستقبل ، وما يضمن السداد لخطوات هذا العمل .

إننا لننجث الشجرة من جذورها عندما نتفشي عنها أوراقها التي فقدت مامها فذلت وجفت ، بل نتمدها بالرعاية حتى تورق مرة أخرى ، وحتى تعطي ثمراً جديداً وطازجاً . وكذلك الأمر في موقفنا من التراث ؛ فنحن نصرف إليه اهتمامنا بين الحين والحين لكي نتيج له فرصة الإبراق والإثمار المرة بعد المرة . وفي الوقت نفسه يصبح جهد التراث عامل إتمائش وحفز لطاقت جديدة وإمكانات غنية لهذا الجبل ولكل الأجيال القادمة . ويقدر ما نبذل من جهد في هذا الاتجاه تكون الثمار ؛ ويقدر ما نجي من ثمار تتجدد الحوافز وتنشط .

إن علاقتنا بالتراث ليست - آخر الأمر - اختياراً حراً أو خضوعاً مطلقاً ؛ بل هي علاقة تفاعل وجدل بين طرفين يمنح كلاهما الآخر بقدر ما يأخذ منه . ومن ثم تكتسب هذه العلاقة حيويتها ودعويتها ، وتؤكد جدواها .

وليس التحرير

هذا العدد

● تعاود فصول استرجلاء معالم تراثنا النقدي ، بعد أن أوغلت في تعقب مظاهر الحداثة الأيديولوجية في عديدها السابقين . وهي بذلك لا تقم توازنها الدقيق بين مختلف أبعاد الساحات النقدية فحسب ، بل تغطي في نهجها التأثير في تأصيل معطيات الفكر النقدي العربي ، والقرب من متابعه الأولى ، في حركة جدلية ، لا تنفك عند حدود الاستقراء ، ولا تنفك بتأريخ الظواهر ، بل تنحو دائما إلى اكتشاف العوامل الفعالة في صياغة الفكر ، وتحديد مكوناته ، وتشكيل أساقفه ومنظوماته . إيمانا بأن كل إضافة منهجية لنظرية النقد ، تضع في يد الباحث أداة جديدة لمراجعة موروثاته ، واستثمار ذخائرها ، وتوليد طاقاتها .

● ويأتى بحث واحد طاهر حسين^١ حول روافد النقد الأدبي عند العرب ؛ نظرة تحليل وتأميل ، ليستهل هذه الرحلة . فبلغت أنظارتنا إلى ما في تراثنا النقدي من طابع تركيبي ، يشتمل في مجموعة من النظرات التي تتوالى وتتداخل في المؤلفات النقدية ، حتى ليصعب على الباحث أن يحدد فواصل منهجية بين كل ناقد وغيره . ولقد ترتب على هذه الرؤية أن وجدنا الباحث يرفض مصطلح (مدخل) ؛ لأن المدخل - كما يقول - أكثر تفردا وتميزا وخصوصية ، في الوقت الذي يفضل فيه استعمال مصطلح (نظرات) ؛ لأن الباحث في ضوء هذه النظرات يستطيع أن يميز عددا من المستويات التي كان يتم تقييم الشعر العربي على أساسها ؛ فهناك مستوى المعجم اللغوي ، وما يمكن أن ينثله من نظرية يطلق عليها نظرية الكمال اللغوي ، وهناك المستوى البلاغي ، وما يقتضيه من نظرية الجمال البلاغي ، فضلا عن النظرات المنطقية والدينية والخلقية ، التي يكتمل بها الصرح النقدي في تصوره

ويشرع الباحث بعد ذلك في محاولة الكشف عن الروايف التي غدّت هذه النظرات ، بغية الوقوف على نوعية العلاقة بين النقد الأدبي عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وعلى الرغم من صعوبة تحديد البدايات الأولى لهذا النقد ، فإن الباحث يبرز بعض الإشارات التي تدل على قيام نقد أدبي - قبل ظهور الإسلام - مواكب للإنتاج الشعري ، وتشتمل روافد هذا النقد الجاهلي فما كانت تفرزه البيئة الاجتماعية من قيم وما كانت تعتمد عليه من أساس لغوي ونفوق جمالي عام . وكان للعقيدة الإسلامية إسهامها في وجود روافد نقدية توافرت لها صفة التوثيق ، حيث تحددت في عدد من الأحداث التاريخية ، أو كانت نتيجة مباشرة لتطورات أدبية وفكرية خاصة . ويرى الباحث أن النقد الأدبي في العصر الأموي لم يكن بعيدا عن التأثير بالتيار الديني ، وإن كان ذلك لم يحل دون ظهور اتجاه يقيم الشعر على أساس فني خالص ، بعيدا عن الأخلاق والقيم المتجذرة في التيار الديني ، ويرجع الباحث ظهور ذلك الاتجاه إلى النقد إلى حصيلة الخلف العربي التراثية ، وثقافتها الموسوعية . كما يشير الباحث إلى الأنشطة النقدية التي دارت حول شعر عمر بن أبي ربيعة ، وروافدها التي تمثلت في الذوق الجمالي العام للعصر ، والتمازج الشعرية الموروثة ، فضلا عن تناول الشعر من منظور جديد يعطي اهتماما للنص ويركز عليه . وكذلك ظهرت الموازنات الأدبية ، وبرز دورها في توجيه النقد ، وجنوحه إلى لون من الدقة ومزيد من الموضوعية . وكانت هناك أيضا قضية القديم والجديد ، وما دار حولها من مناقشات موسعة ، تناولت مشكلات البديع والسرقات الأدبية . ويتهى الباحث من هذا العرض لرحلة النقد حتى عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم إلى سؤال مؤداه : إلى أي مدى نستطيع أن ندين أصالة هذا النقد واستقلاله ؟ ومع أنه قد وضع يده على بعض الحلقات المتصلة ذات الأهمية الكبرى في تكوين النقد العربي ، فإنه يرى أن الحلقات المقفولة يتوقف عليها حل كثير من الألغاز في نقدنا العربي ومعانيه ، ولذا نراه يتنهي إلى القول بأن النقاد القدماء كانوا يتحون من معين واحد ، وربما استقوا كثيرا من آرائهم من مصدر واحد ، ما زال مجهولا حتى الآن .

ويقدم المفكر العربي المغربي محمد عبد الجباري باستطلاعه الشيق لاكتشاف الروابط المقفولة في دراسته من اللفظ والمعنى في البيان العربي من خلال مبحثين أساسيين هما : أولا منطق اللفظ ومشكل الدلالة ، وثانيا : نظام الخطاب ونظام العقل . وتشتمل الشبكة المعرفية الرئيسية في النظام البياني العربي عنده في طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا ما تسامنا مع تحليلات هذه الإشكالية في مختلف العلوم وجدناها تظهر في مشكلة الإعراب ؛ أي وضع العلامات المحددة للمعنى في علم النحو ، ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقي في علم الصرف ، ومشكلة الدلالة في ارتباطها بظاهرة الاتساع في كلام العرب في علم الفقه ، ثم مشكلة الحكم والمثابه وحدود التأويل ومسألة الإعجاز القرآني وما يتعلق بهذه القضايا من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات في علم الكلام . ومشكلة سر البلاغة ؛ هل في اللفظ أو في النظم ؟ وأخيرا علاقة الخطاب بنظام العقل في علم البلاغة

ويناقش المؤلف هذه القضايا عند أعلامها من العلماء العرب ، من أمثال سيويوه وأبي سعيد السرياني وأبي شمس الجبائي ، وأبي حيان التوحيدي والقاضي عبد الجبار وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي وغيرهم ، مناقشة مستفيضة ، مركزا في دراسته على المحور الأساسي الذي يشغل به ، كما يشتمل في آلية العقل البياني وطريقة نشاطه . ولقد ترتب على النظرة التي تتعامل مع اللفظ والمعنى وكان لكل منها كيانا متصلا نتيجة كان لابد أن

يكسرهما هذا النوع من التعامل ، هي الفصل بين اللغة والفكر ، وإغفال العلاقة بينهما ، وغياب دور اللغة في عملية التفكير ذاتها ، مما أدى إلى ضعف الاهتمام بعملية التفكير مستقلة عن الألفاظ واللغة . وعلى الرغم من تفاوت موقف علماء البيان من هذه الإشكالية ، فإنهم درسوا النص من منظور يعتمد اللفظ أولاً ، والمعنى ثانياً ، أما البحث التحوي فقد استحال إلى بحث منطقي في الدرجة الأولى ، مما أدى إلى ملاحظة النشأة لمشكلة العلاقة بين اللفظ والمعنى على مستوياتها الرأسية والأفقية ، الأمر الذي خرج بهم عن حدود النص ، وأدى إلى طرح مسائل أقرب إلى ميدان المنطق منها إلى مجال اللغة ، وأصبحت القواعد التحوية قواعد للفكر في الوقت نفسه ، وصارت اللغة - عند النحلة - لا مجرد وسيلة للفكر أو مرآة له ، بل وعاء يظفره ضمن قوالب ومفولات لغوية .

أما في مجال اللغة ، فقد كان من نتائج إصطاح الأولوية لللفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشترعون ، للفرد والمجتمع ، انطلاقاً من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعاني ، أي انطلاقاً من المواضعة اللغوية على مستوى الحقيقة والجزأ بما ؛ فأهلوا ، أو كادوا ، مقاصد الشريعة ، على حين عملوا على ترجيح كفة اللغة . وهكذا قبلنا من بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية ، وتعتمد مبرها عقلياً يتروى المصلحة العامة التي تتطور بتطور العصور . رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وهي علاقة محدودة ، مهما يكن من اتساع لسان العرب . ولقد ترتب على هذا الموقف أن أصبح التشريع في جلته محصوراً ضمن حدود معينة لا يتعداها ، مما جعل إغلاق باب الاجتهاد نتيجة حتمية .

وفي مجال علم الكلام أدى الانسحاب في مناهات إشكالية اللفظ والمعنى إلى عتق العقل وتجهيم دوره ، على الرغم من أن علم الكلام يعتمد العقل بوصفه أصلاً من أصوله كما ينهب المعتزلة ؛ إذ إن القول بقدم معاني القرآن ، فضلاً عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ، وبين اللغة والفكر ، فإنه يبرح حتى إلى نوع من المواضعة اللغوية التي كانت سائدة حين نزوله . وهذا يعني أن التكوين الذي يشكل المظهر المنطقي في الحقل المعرفي للبيان صحيح مقيداً بالمواضعة اللغوية كما كانت في زمن معين . ويترب على هذا النظر اعتماد اللغة سلطة مرجعية محددة للفكر ؛ وبما أن مشاكل علم الكلام ذات طبيعة ميتافيزيقية ، فإن اللغة التي تشكل فصل الخطاب في هذه المشاكل ستبدو ذات قيمة مماثلة ، مما يقود لسيدة اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، وهي النتيجة نفسها التي انتهى إليها الفقهاء .

ولقد تركزت هذه النتيجة - مضاعفة - في مجال البلاغة ؛ إذ اعتمدت الدراسات البلاغية بمشاكل المتكلمين من جهة ، ومشاكل الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيداً بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه في آن واحد ، وخاضعاً لمقتضيات هذين العلمين بصفة مباشرة ، مما أدى إلى تغليب البلاغيين بالمواضعة اللغوية القديمة، وعدّها سلطة مرجعية نهائية . فصار للممار البلاغي ثابته ومتعللاً في التزام طريقة السلف في الشكل والمضمون . وعندما استند المضمون إمكانيات الإعادة والاجترار أصبحت السلطة كلها للشكل ؛ أي اللفظ والمحسنات اللفظية .

ويتمشى الفكر العربي المعرفي في دراسته إلى نتيجة مهمة مفادها أن العقل البشري المتكون داخل معطيات إشكالية اللفظ والمعنى لا بد أن يصحب المنطق في تكوينه هو اللفظ ، وفقاً للمرحى العلامة في هذه الإشكالية ؛ وبناء على ذلك فإن اهتمام هذا العقل بتركز أساساً على نظام الخطاب ، وهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الكلام ، وليس على نظام العقل أو نظام السببية الذي يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد أشياء العالم الفكرية والحسية . ولقد ترتب على هذا التوجه مراعاة تجنب التناظر بين الكلمات دون الكلمات في التفكير ، كما أدى الاهتمام بنظام الخطاب - بالإضافة إلى ما تقدم - إلى تعطيل الرقابة العقلية ، مما يسمح للمعنى بالانسياق إلى وهي التكلم والسامع ، ليقبله كل منهما دون نقاش على حد سواء .

● ويرسم يوسف بكار صورة للإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، ترتبط برشائج قوية بالمعطيات التي حللها الجابري في بحثه السالف ، كما ترتبط براؤفد النقد القديم أيضاً ؛ إذ يتناول الكاتب إشكالية لا ينبغي لمجملها في تقديمه ، وتمثل في بعد كثير من شعراء اليوم ونقائه من المستلزمات الحقيقية للمنطق الفني الشعري ؛ داخلية كانت أم خارجية ، وغلو قدر كثير من شعراء الحديث ، والنقد الذي يدور حوله . من أهم هذه المستلزمات . ويؤخر البحث فيؤكد أن هذه الظاهرة لا تتسبب حسن الخط في الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا ولقدنا كافة ، لارتباطها بطبيعة الإبداع ، ودوخها في يسمى اليوم والإطار الشعري أو المجال الثقافي للشاعر ، وهو يتطوى على جاثين : ثقافة الشاعر ، وتجاريه ومعانيه النفسية . وعلى حين ينبغي أن ينضم الجاثين ، ويندجا ليولدا مما العمل الإبداعي الخلاق ، يفصل بعض النقاد بينهما ، فيقول موقفهم أسيراً للتصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام فحسب ، وأن ليس ثمة حاجة إلى قراءات متعددة ، وغرس الفكر ، ومجاهدة النفس على التحصيل .

وهذا الاتجاه قديم ، ركب نقر من فلاسفة اليونان وتقدمهم ، وبعض العرب عن تيمهم في الاعتداد بالموهبة وحدها ، وإهمال الأساس النفسي في الإبداع الفني ، الذي اصطلاح على تسميته بالعوامل الكسبية . ويرى الكاتب أن المعادلة الصحيحة تتمثل في أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتل الموهبة أو يخنقها . ويذكرنا بأن طه حسين كان ينسب على الشعراء جودهم في شعرهم ، ومرضهم بشيء من الكسل العقل ؛ لا تصرفهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أهم وأصحاب خيالهم وحسب ، في حين أن دليس من الخلق في شيء أن الشعر خيال صرف .

إن أوجز تعريف للإطار الشعري عند الباحث هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الإطلاع ، ولقد أدرك نقادنا القدماء ، منذ النقد النظم الذي يمثل بشر بن الحضر الأصمعي وبدايته ، طرق في العملية الإبداعية وفتحوها لخطا

صحيحاً ، إذ ركز كثيرون منهم على عنصر الطبع والموهبة ، وأكثروا ضرورة توافر الآلات أو الأدوات والعوامل المكتسبة أو الإطار ، وقد صنف الكتاب أدوات الإطار الشعرى عندهم في ثلاث مجموعات ، أحدها معرفة ، والثانية فنية ، والثالثة احترازية . فالإطار المعرف يتوسع علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسائهم ومتابعتهم ومتابعيهم . ويشمل الإطار الفني حفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة والتوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازي الاحتياطي فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق بجانب الصحة في اللغة ، وهو جانبها المعيارى بصفة عامة .

● ويتجاوز محمد عبد المطلب هذا الإطار الثقافي العلم ، ليبحث عن مفهوم العلامة في التراث ، فيطرق في البداية أبواب المعاجم بغية الإحاطة بالنظريات الأساسية التي تمكته من تحليل علاقات مصطلح العلامة بالاستعمالات اللغوية والفنية ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تتبعه عند النقاد والمنظرين والمفكرين .

ومصطلح العلامة يجد تعديده - كما يشير الباحث - عند أبي هلال العسكري اعتماداً على قيم المواقفة والمخالفة بينه وبين الدلالة ، والآية ، والأثر ، والسمة ، والأمانة ، والرسم ؛ على حين يجد تعديده عند مفكر حديث هو زكي نجيب محمود على أساس المقابلة بينه وبين الرمز ، على اعتبار أن الرمز لا يقتضي بمجرد الدلالة بحيث يكون هناك طرفان نحسب ؛ طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى . بل يضاف إلى ذلك دلالة أخرى تعمل على إثارة شحنة عاطفية من نوع مقصود ، فتعندل تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة في طبيعته إلى ما هو مادي ، إذ تتحول للمشاعر - وهي حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة ارتباط مفهوم العلامة بعملية الكشف والبيان عند الجاحظ الذي استخدم كلمة البيان مدخلا للحديث عن وسائل التعرف التي يستعين بها الإنسان للوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى . فاليابان عنده اسم جامع لكل ما يكشف قناع المعنى ، وبهتك الحجاب دون الضمير ، ونباى شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان . وقد وسم الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ، كالإشارة والخط ، والنصبة ، والتي هي الحال الناطقة بغير لفظ ، والمشيئة بغير يد ، وذلك كدلالة السماوات والأرض على الحقائق .

ويضيف مجال العلامة ليتصل باللغة - حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ، وهو ما يسميه الفارابي «مقولة» ، وترتد المقولات إلى ما كان مفقوداً به ، سواء دل أو لم يدل . أما على المعنى الأخص فلا بد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسماً أو كلمة أو أداة ، وكلها تعتمد عند الفارابي على ما هو مركز في النفس من المعان المحسنة . وهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفي والآخر واضح محسوس . والعلاقة بينهما تقوم على الترسل . وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينها حتمياً ، وإنما هناك تلازم عرفي كان من الممكن أن لا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

ثم يتناول الباحث فكرة المواصلة عند ابن حبي . وهي تقوم وجود لزومي للإبانة عن الأشياء ، اعتماداً على القصد والوعي بما يتم التواضع عليه ، ويشير الباحث إلى أن النظرة التي سيطرت على القدماء في عملية المواصلة كانت مزدوجة ثنائية : فهناك تصور يجري في النفس ، وهناك معقول خارجي ملموس ، وكل المعارف تمثل عندهم نوعاً من تعقل الأشياء الخارجية عن الدهن .

ومن جهة أخرى يرى الباحث أن الوضع عند عبد القاهر ليس عملية جزئية تعلم ، بمعنى الكلمة المفردة ، ويتم التوقف بعدها ، بل لابد من مجاوزتها ، على حسب نظريته في النظم ومعاني النحوي ، حتى تتماثل عناصر التركيب في كل دلالي واحد . ثم يتناول الكاتب بحث العلاقة بين اللفظ - أو العلامة - والمعنى عند الرازي والسكاكي ، وينتهي إلى أنه جيماً قد تكلفوا كثيراً من الجهد والوقت ، وألحوا في الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ، وبالرغم من ذلك ظل جهدهم يندور في حدود الإطار الجزئي الذي لا يمكن تتبعه في نظام اللغة بوصفه نسفاً مطلقاً .

● ومن هذا المفهوم المعاصر للعلامة في التراث ينتقل بنا هادي صمود إلى بحث الشعر وصفته في التراث أيضاً ، فيرى ابتداءً أن الخطاب النقدي العربي الحديث ، المتمثل بقضايا الشعر والأدب يتسم بالتباين وتشنج المواقع الفكرية والأيدولوجية تبايناً يبلغ درجة القطعية بين هذه التوجهات ، على حين يتضح في هذا الخطاب نفسه غموض القامع وتداخلها ، وأحياناً الخلط بينها ؛ ومن ثم فهو لا ينسج على مقتضيات البحث والتشني . ويغيز التباين في دراسته بين مفهومين هما : الشعر باعتباره طريقة للكتابة ، والشعر بما هو صفة للكلام ، وهما امتداد للثنائية القائمة في الدراسات الحديثة بين الشعر والنثر ، بمعنى الوجه المخصص للكتابة من جهة ، والموازين الإنشائية الكلية من جهة ثانية .

إن تأسيس الكتابة الجديدة يقتضي ، فيما يرى الكاتب ، فهماً صحيحاً لفهم الشعر عند القدماء ، وينبغي هذا الفهم الذي تكشف عنه التصور القديمة على أن النظم قد استعمل لوصف حمل الإنجازات اللغوية في باب ما سماه القدماء «تأليف العبارة» خصوصاً عند ابن وهب الكاتب ، وابن طباطبا العلوي ، وابن رشيق . وقد أكدت نصوص هؤلاء العلماء وغيرهم أن الانظام ، وزناً وقافية ، يعد خصيصة تميزية تتعلق بالبنية الخارجية للشعر ، لكنهم تبنوا أن هذه الطاقة التميزية ليست قاطعة ، إذ هي بمثابة القيد ، على حين تظهر براعة الشاعر في سيطرته على القيد المضروب ، على أن يذيب في مساحة البيت البنية الصوتية والمعنوية مما ولعة الشعر مشدودة إلى هذه البنية الإيقاعية المنسقة ، أما الفعل الشعري فإنه بعد فعلاً تحويلاً يغير من طبيعة اللغة ذاتها ويبدع صياغتها بما يستجيب لقتضيات النظامين اللغوي والإيقاعي ، فيؤدي كل منها إلى تغيير بنية الآخر ، والفعل الإبداعي في هذه الحالة يصبح بمثابة معادلة للسلسلة ومجاوزتها في آن واحد .

ولقد اعتمد عدد من النقاد ، خصوصاً من تأثر منهم بالروح الفلسفية ، على إبراز الترابط الجليل بين طبيعة الشعر ووظيفته . وأشاروا إلى

مصطلحي التخيل والمحاكاة، وكانت لهم إضافات ناضجة مثل في التنظير قمة ماوصل إليه التفكير في الشعر في سياق قرامة فلاسفة المسلمين لأرسطو، خصوصا عند الفرطاجني والسجلماسي في كتابه «المنزع البديع».

لقد اهتم السجلماسي إلى أن موضوع الشعر هو طريقة القول فيه، ما أدى إلى رفع الحاجز بين الوظيفة والوسيلة؛ وإذا كان التخير - بمعنى تعديل الموصفات اللغوية - حتى يخرج الكلام غير مخرج العادة شرطا للتخيل، فإن هذا يعني أن إنتاج الدلالة يسلك طريق التخير والتصوير ورسم صورة الشيء في غيره بحيث عن الشبه الدقيق والملاحة الخفية. والفعل الإبداعي إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوي من تبديل إنما يغير النظرة إلى الكون ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام المهيمن.

ولم يقتصر مفهوم الشعر على التصرف في اللغة وحدها، إذ يبرز الكاتب ماورد من إشارات عند القاضي الجرجاني والجاحظ وابن وهب وغيرهم تفيد فصل الشعر عن الدين والخروج عن مقولات العقل وقوانينه، مبنها جميعا احترام خصوصية الشعر. وإذا كان علم البلاغة قد اهتم بتفسير الظاهرة الإبداعية وضبط قوانينها العامة فإن هذه القوانين لا تقتصر صيغتها التوليدية على الفعل الشعري وحده دون النثر، بمعنى أن هذه القوانين ذاتها قادرة على أن تحدث في الخلق فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية للشعر، ويرجع ذلك إلى أنها قوانين كلية تقع في الشعر والنثر، وتتركز على الكلام البليغ في مقابل الكلام المألوف.

إن الشعرية في النظام النقدي والبلاغي القديم يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نط في الكتابة وإمكان من إمكانات إجراء الكلام، الشعرية إذن جنس، والنثر والشعر أنواع له؛ ومن ثم فإن إنتاج معنى أو نوع من المعنى يحدث في الخلق فعلا شعريا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط؛ وكثير ما يسمى شعرا نظم لا شعريه؛ وكثير من النثر شعر وإن لم يكن موزونا مقفى. ويناقش الباحث في ختام دراسته حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، والكتابات النقدية التي تهتم بالشعرية أكثر من اهتمامها بالنثر، ويبدو أنها جاءت في تقديره لتعزز الكتابة النقدية في غياب بديل عن التصنيف القديم، وتؤسس مكانها عليه وتعلن موته، على حين تركز عملها التحويلى على الأوزان والقافية، مما يجعل الكاتب يتساءل عن مدى مسؤولية النموذج اللغوي القديم ونظرية المعنى وإنتاجه عن تراجع الشعر.

● وتخصص نوال إبراهيم دراستها عن طبيعة الشعر عند حازم الفرطاجني، فبرز المكانة المتميزة له في سياق التراث النقدي، مؤكدة أن كتاب «مناجى البلغاء وسراج الأدباء» يعد أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث، ومن ثم تقرر مكانة كتابه بمكانة مقدمة ابن خلدون في العلوم الاجتماعية؛ ذلك أن حازما وابن خلدون قد عاشا في القرن السابع للهجرة، وهو قرن انحداد؛ وإذا كانت المقدمة تأسيسا وبدئا فإن المناجى حلقه من حلقات تراث طويل يمتد في درس الشعر ونقده. ولقد نبض تنظير حازم للشعر على أسس معرفي من نظرية المحاكاة، وبخاصة في تفسيرها لأرسطو، ومن فهم فلاسفة الإسلام لها. وكان من الطبيعي أن تسود نظرية المحاكاة في هذه المصوّر لسيب؛ أولها تدخل حقول المعرفة الإنسانية، وعدم نضج كثير منها وقلته على الاستغلال بمنهج ومادته، وثانيها اهتمام فلاسفة المصور الوسطى بمعضلة السلوك الإنساني وبطبيعة القيم.

وترى الكاتبة أنه بالرغم من قدم القول بالمحاكاة، فإن هذه النظرية قد بلغت ذروة نضجها مع تنظير أرسطو لها، ومن ثم استطاع مفكرو الإسلام الاستفادة الخلاقة منها. فضاعل تراث العرب في نقد الشعر، وجعله تطبيقي، مع هذه التفسيرات. وتعرض الكاتبة بالتجليل لحد الشعر عند حازم، فتذكر أنه يستخدم مجموعة من المصطلحات، أهمها المحاكاة والتخيل والتخييل والقوة التخييلية، وأنه لذلك يسي أطرًا أربعة للفن؛ أولها المذكر، وثانيها الفنان المذكر، وثالثها العمل اللغوي، ورابعها الخلق. أما المحاكاة لدى حازم فهي تشمل كل ما يقع في خبرة الشاعر وتجاربه، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه. ويقسم حازم المحاكاة إلى ضروب أربعة؛ هي محاكاة النحسين، ومحاكاة التبييع، ومحاكاة المطابقة، والمحاكاة التامة التفضيلي. والمحاكاة عنده إما أن تزين أمراً لتجعله محبوباً لدى الخلق بحيث يحمد ويقل عليه، وإما أن تعطل أمراً من كل زينة لتجعله مذموماً لدى الخلق، بحيث يفر منه ويتجنبه.

وتتوقف الكاتبة عند مصطلح الخيال، الذي هو القدرة الخلاقة الابتكارية لدى حازم؛ إذ إن الخيال عنده هو المسئول عن القوى الثلاث؛ القوة الخاطلة، والقوة المائتة، والقوة الصائمت. وهذه القوى هي التي تتصل بوضوح الذاكرة وانتظامها وترتيبها، وقدرة الشاعر على النظم والأسلوب وإصابة الغرض. ومن خلال تفصيل أغراض الشعر وطرائقه يصل حازم إلى تأكيد الأهمية القصوى للشعر والشاعر.

● فإذا ما تركنا الشعر والفتنا إلى بعض الظواهر النقدية المهمة التي تمتد لتغطي المجال الأدنى على مستوى نوعي آخر، طالعنا ترجمة مكارم الغمري لدراسة المستشرق الروسي إيثانطيس كراتشكوفسكي حول البديع العربي في القرن التاسع الميلادي، وهدف هذه الدراسة لتحديد بعض الخطوط العامة لنشأة البديع العربي وبيروزه بوصفه ظاهرة متميزة في تلك المرحلة الأولية في القرن التاسع الميلادي.

ويرى الكاتب أنه كانت هناك ثلاثة متابع كبرى للبديع معروفة في الأدب العالمي، وهي الإفريقية والهندية والعربية، وكلها أصيلة إذا قيست بمعنى تأثيرها في مجالها الخاص. ما يطرح السؤال التالي: هل يبرز البديع العربي في مجال لغته الخاصة، أو أننا هنا بصدد أحد الفروع المتعددة لمع أرسطو فحسب؟

ويذهب كراتشكوفسكي إلى أن البديع اليوناني لم يكن له تأثير مباشر على نشوء البديع العربي وتطوره؛ فليس في مكتتنا - كما يقول - إماعة اللثام عن أي أثر لأفكار أرسطو في الأعمال العربية الخاصة بفن البديع؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً كبيراً في الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف الإغريقي، وغير نموذج لذلك هو الجاحظ. بل يمكن الجزم - في تقدير الباحث - بأن أرسطو لم يكن له أي تأثير على تطور تحليل

الإنتاج الشعري عند العرب ؛ وبأن فن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر في تاريخ البديع العربي الذي ولد في بيئة مغايرة تماماً ؛ في دائرة اللغويين العرب ، ولتأيين الذين كانوا ينطلقون من متابعهم للنهوض الأم وتربتها الخاصة ، لا من نظرية غريبة عنهم .

وفضلاً عن ذلك يرى كراشكوفسكي أن لدينا أساساً متيناً تعتمد عليه في تصور تقاليد البديع في الأدب العربي ؛ وبخاصة منذ ابن المعتز الذي يعد رائداً لهذا المجال في كتابه المعروف بأصالته وسبقه . وهو كتاب يثبت فيه ابن الحديدي لمنشأ مع شعراء الانحياز المحدث في عصره ، بل نجد عناصر هذا الأسلوب ماثلة في القرآن والأحاديث ولغة البدو ، ويختصر الخلاف في أن هذه الأشكال المجازية لم تكن في القديم بهذه الكثرة الكمية التي تلاحظ في الأدب المحدث . وإذا كان ابن المعتز يربط في تقدير الباحث بالمجاهد الذي يعد رجلاً موسوعياً وفيلسوفاً طبيعياً تعرض لبعض قضايا النظرية الأدبية ، فإن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لوجهة مؤلف « كتاب البديع » ، بل إن الفارق بينهما عظيم إلى الحد الذي يجعل من الممكن القول بصفة مبدئية باستحالة اعتبار الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ ذلك لأن تكوينه الفكري كله ينفي إمكان التحليل المنهجي للأسلوب الشعري ، هذا التحليل الذي يعد ابن المعتز أول من قام به من النقاد العرب . ومن ثم لا يمكن القول بأن منهجه قد اعتمد على الجاحظ أو اقتبس منه أو تأثر به بشكل مباشر .

أما الممثل الثالث للبديع العربي في هذه الدراسة فهو قدامة بن جعفر الذي يرى كراشكوفسكي أن مؤلفه « نقد الشعر » يقول في حد كبير عمل ابن المعتز نفسه ، من جهة ثرائه وخطه بوصفه دراسة كاملة عن البديع ، بل إنه فوق ذلك يختلف عن الأعمال الأخرى في سائر الجوانب الشقية ، ويضيف الباحث بأنه يمكن القول بأن وقعه يبدو أحياناً كما لو كان غريباً ، وهو يرى أن التفسير المنطوق لهذا يختلف في قصة حياة قدامة واشتغاله بالفلسفة والمنطق ، وقربه من الذين كانوا مهتمين بترجمات اليونانيين ، ومع ذلك فكتابته لا تخلو من أصالة واقتدار يفرقه بكل من الجاحظ وابن المعتز .

ويختصم الباحث دراسته بتأكيد ابن الشاعر الأمير قد حاز نصب السبق في تاريخ البديع العربي ، فتقدم الجاحظ الموسوعي المنهج ، على حين يأتي قدامة - تلميذ اليونانيين المختلف - نالياً للآخرين ، ثم يقول في النهاية إنه ربما تشكل تاريخ البديع العربي بطريقة مغايرة لو أن أفكار الجاحظ الفلسفية الطبيعية قد أصبحت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المصباح المنطقى لقدامة كان قد انعكس تأثيره النظم عليه . ولكن تاريخ البديع العربي قد سار بشكل مختلف لهذا الافتراض الذي تصوره الباحث ، وروبط فيه بين حلقات السلسلة المتصلة .

● ومن ابن المعتز أيضاً يكتب جابر مصغور بحثه « قدامة بن جعفر في تاريخ البديع » ؛ فيرى أن الصراع الذي دار بين « القدماء » و « المحدثين » في القرن الثالث للهجرة كان هو الدافع الموهب لنشاط الشاعر الناقد الخليفة عبد الله بن المعتز . وصفة « القدماء » وتشمل « أنصار الانحياز » وأنصار « طريقة القدماء » و « أهل النقل » ؛ أما صفته « المحدثين » فتشمل أنصار الانحياز ؛ حيث « طريقة المحدثين » و « أهل النقل » في تجاوب فكري متكامل - على مستوى الصفتين كليهما - من الفكر الديني إلى الإبداع الأدبي ، على نحو جعل التضاد بين القدماء والمحدثين تضاداً يقرب أصوله ويجعلها في صراع تاريخي متعين ، تولد عنه هذا التضاد وصاحبه إبداعاً وفكراً ، وجعل التضاد في الإبداعية الفكرية موازياً لتضاد سياسي تشريعي من ناحية ، ودولة على تضاد اجتماعي تربطت بصراعات الجيوش الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية ، كما تحصل هذه التضاديات بتحويلات الخلافة السياسية نفسها في توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ مستقلة من التقارب مع أهل النقل في عصرها الأول ، إلى التقارب مع أهل النقل في عصرها الثاني .

وتتصل كتابات ابن المعتز اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء والنقل ، والذي مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من ناحية أخرى . وهو اتصال حتمته صلته بأصوله من أهل النقل ، وعملية متوافقة ضمنها وضعه الاجتماعي السياسي ، وعندهما وهي ابن المعتز الطيحي - ونطق بها - في أشكال ممارسته الفكرية والإبداعية ، التي تتقاطع مع فكر الخليفة عند مفاهيم الجبر ، و « التقليد » لتؤدي دورها التبريري بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز في مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات لتجعل منها طبقة متنوعة للزروة نفسها ؛ فيتحول التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت ، لحتمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكري مواز لعالم آخر ثابت بدوره ، لحتمته الطبع الذي يرافقه الجبر ، وسداه الانحياز الذي يرافقه التقليد . وهذا ما تكشفه قدامة وطبقات الشعراء الذي يوظف ليكون عنصراً من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة السياسية ؛ إذ نجد احتفاءً بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيت من بني العباس ، مع تجاهل الشعر الذي يمكن أن يكرهه على هذه الغاية ، ثم الاحتفاء بمجالي بني العباس ، من أمثال سيف وأبي دلامة ومصنوع النمرى . ويتسع فصول التناقل ، باستحقاق لآفات الأخلاق العامة ، وتقسيم للمعلم إلى طبقات يتصل لاندماج بعضها بأعمالها وأكثر من حالة . ويتصل هذا الوعي - عند الباحث - بنوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقة ، الأمر الذي قد يوحى بتناقض بين التقليد في العقيدة ، ونفي صفة الجبر في الأخلاق . غير أن المسألة تمر بعملية تأويلية تفرق بين المجون والزندقة ، ويتقدم هذا التأويل باتجاهات فقهية وتحريرات اعتقادية يتبناها هذا العالم المترف لتبرير ما يدور فيه .

ويشير الباحث إلى أن كتاب « طبقات الشعراء » لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد ، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية ومصنوعيها ، ولكنه يتجاوز مع غرض أدبي ويتأثر به ؛ إذ أنه من المنظور الأدبي كتاب من طبقات الشعراء المحدثين الذين أثارت طرفتهم الجديدة استجابات نقدية متنازعة . ويتكشف هذا الغرض السياسي من المعنى المحدد الذي يتخذ مصطلح « المحدثين » في سياقات الكتاب وما تطوى عليه السياقات من معانٍ متعددة ، تقرر بمصطلح « الطبقات » الذي يرتبط بمعنى تابع الزمن وتسوية القيمة في آخر المطاف ، ثم الإلحاح على « الطبع » في مقابل « التكلف » و « الصنعة » . والتموذج الأصلي للشاعر المطبوع أنه « بنو السمات » ، « أعراى » ، « الملامع » ،

« شغاهي » الصعيبة ، يتسم بقوة المعارضة أو « الفحولة » التي تميز بها الكبار من الشعراء القدامى ، وهي صفات تتردد مصاحبتها كثيرا في « طبقات الشعراء » مع اللوازم التي يتسم بها شعرهم من « دنو المأخذ » قربة الألفاظ التي هي « في عدوية لله الزلال » والمعان التي هي « أرق من السحر الخلا » ، يكون الإلحاح على الوضوح قرين إظهار التشبيه على الاستعارة . وتكون الحقيقة معطى جاهزا سابقا في الوجود والرتبة ، ويكون كل حديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم .

● وعمى في نتيج طواهر النقد العربي البارزة : فنصل إلى دراسة محمد مصطفي هدارنة عن الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، وتطبيقاتها في النقد العربي القديم . حيث يرى الباحث أن قضية السرقات تعد من القضايا التي احتلت جانباً هاماً في آرائنا النقدية ، لا بوصفها من القضايا التي شغل بها النقاد العرب . ولكن بوصفها من المعايير التي تحدد مدى أصالة الشاعر أو الكاتب ، فضلاً عن الدين الذي يتجلى في أعماله الأدبية لمن سبقه في درب الإبداع الأدبي . ومع أن لفظ « السرقة » يعطى كثيراً مع المعان في الميدان الأدبي ؛ فإنها كانت تعني عند النقاد أنواع التقليد والتصميم والانتقاس والتحرير وما أشبه . وإذا كانت السرقات في مجال الأدب العربي قد تزامنت في الظهور مع رواية الشعر المجاهل ، فقد كانت قضية السرقات الأدبية لها وجودها في الأدب القديمة ، اليوناني منه والرومان ، وربما كانت أكثر شيعاً في هذه الحقب الماضية ، لغياب القوانين التي تحفظ حق التأليف ، وتعاقب على السطو في ذلك المجال . ولا يخفى الباحث مدى اختلاف النقاد العرب القدامى في مواقفهم من هذه القضية . وتفاوت أحكامهم النظرية في تحديد قضية السرقات ، ومن ثم تفاوت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية وهم يتناولون شعر الشعراء . ولكن في الوقت نفسه لا يرى ما رآه بعض النقاد المحدثين عندما ذهبوا إلى أن الدراسة النقدية لقضية السرقات لم تظهر إلا بظهور أبي تمام . أو أن قضية السرقات عندما طرحت في المجال النقدي لم تكن بعيدة عن هوى النقاد ، ومواقفهم التي لم تكن بعيدة عن الانحياز لجانب على حساب آخر . ومع ذلك ، نرى الباحث - وهو يتناول الأبعاد النظرية لقضية السرقات منذ القرن الثامن الهجري حتى القرن الخامس تقريبا - يجتازنا عن بروز أفكار نقدية مضية . ويقع مظلمة ، تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التي تتصل بالإبداع الأدبي .

وقد توقف الباحث عند ابن طباطبا العلوي بوصفه من أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، بما أسهم به من فكرة جديدة ، تمثل فيها يسميه الباحثون المحدثون بالإطار الشعري ؛ حيث أفردها كتاباً سماه « تهذيب الطبع » ، وقد ضاع هذا الكتاب فيما ضاع من تراث . وإذا كان ابن طباطبا قد تحدث عن الإطار الشعري ، فقد تحدث الأمدى عن الإطار الثقافي ؛ أي ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية . وظروف اللغة بوجه عام . ولا ينفصل الباحث الحركة النقدية التي أثرت حول المتنبي ، فزاه بأخذ على الخلتبي - في تعرضه لشعر المتنبي - لمجاهله للإطار الثقافي الذي يضم فراءات الشاعر وكباريه ومشاهداته . وعندما يتعرض الباحث للحرجاني وكتابه « الوساطة » ، نراه يبرز ما ذهب إليه من استغناء الأولين للمعاني ، إلا أنه - أي الحرجاني - كان يؤمن بتأثير المعصر الزمني ، ويوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، على عكس الأقدمين الذين قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل لبعض المعاني .

ويعتد الباحث من دور أبي هلال العسكري في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، عندما تحدث عن فكرة « توارد الخواطر » ، وإدراكه لأثر الإطار الثقافي في وجود التشابه في المعاني ، وأثر الإطار الشعري عندما جعل المعاني على ضربين : مبتدع ومولد . كذلك يشير الباحث إلى دور ابن رشيق القيرواني وكتابه « المعلة » في تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، واستيعابه لجميع الأنكار التي سبقته ، وما أضاف إليها من ابتكاراته الخاص . وينبئ الباحث مقالته بوقفة مع عبد القاهر الجرجاني ، الذي وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات فيما يقول الباحث ، ونفى عنها كثيراً من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يترك عن طريقها الجمال الفني ؛ بحيث لا تصبح مجرد تتبع قلم على التشابه ، بل فكراً يستفيد بفكر ، وتعبيراً يتعداه المعبرة الخاصة لكل شاعر .

● وإذا كان يتابع الشروح المتوالية لدواوين الشعراء يمثل من المتطور التحليل ظاهرة متميزة أخرى في النقد العربي ، فإن دراسة أقرب إلى مجال الكشف عن طبيعة التلويح لدى هؤلاء الشراح ، وقياس مجالات عملهم التطبيقي المحدد ، وهي المجالات التي يقدمها المحدث الجبلاوي في بحثه عن خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ؛ فيرصد في بدايته الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام ، وقسمت الناس إلى فريقين : مؤيد أو متعصب ، يرى أنه « رأس في الشعر ، مبتدئ للمذهب سلكه كل من بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل : مذهب الطائي » ؛ ومن ضمن في مذهبهم وألف على نقائص . وقد استفاد الأديب والنقد من هذه الحوصلة ، وانتفع بها شرح الشعر بخاصة ؛ فكانت الشروح على ديوان أبي تمام كثيرة غزيرة . يرى الكاتب فيها مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن تستشف منها الطريقة التي كان يتوخاها العرب في شرح النص الأدبي ، والتطور المحتمل الذي ربما شهدته تلك الطريقة ، كما قد تقع في تلك الشروح على بعض الخصائص التي تترى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتعتبر السبل إلى بعض المناهج العلمية الجديدة في تحليل النص الأدبي .

أما شرح الشعر في الأدب فقد مر - في تقدير الباحث - بثلاث مراحل ؛ من مرحلة رواية الشعر ونقله شفويًا ، كان الشرح فيها ضعيفاً عرسياً ، إلى مرحلة ثانية ركزوا فيها على جمع الشعر وتدوينه - ويظهره الصولي - ثم شرحه بطريقة أدبية فنية يصبح فيها الشرح مستقلاً بنفسه ؛ ثم مرحلة ثالثة بلغ الشرح فيها درجة التصحح والاكتمال ، ويظهرها المرزوقي والمري والتبريزي . أما في عصر النهضة فكانت الغلبة لآراء التراث العربي بعد خلو ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ولقد اهتمت هذه الشروح جميعاً ، في الغام الأول ، بالشرح اللغوي للبيت ، ملتزمة البيت واحدة متونة مستقلة معزولة عن بقية الأبيات في القصيدة ، وقد اختلط هذا الشرح - منذ البداية - لون من النقد ، كان غير موضوعي عند الصولي والمرزوقي ، ثم أكثر موضوعية عند الأمدى ، أما آراء المري والتبريزي فكانت أقرب إلى الرأية .

وإذا كان الشراح كلهم قد وقفوا من اللغة موقفا واحدا ينظر إليها نظرة معيارية تقيدية ، فقصموا إلى لغة فصحية عالية حسنة ، ولغة وضيعة مبتذلة رديئة ، فإن أبنا العلماء الممرى كان يحرص على تتبع التطور الدلالي للكلمة المشروحة ، كما التفت الشراح إلى ظاهرة الخروج على المألوف ، على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام ، ونبهوا - وبخاصة الممرى والتبريزي - على مواضع كان الشاعر فيها مبتكرا مبتدعا لصيغ تعبيرية لم يسبقه إليها أحد من الشعراء ، كما نبهوا إلى عبارات كانت غائقة للاستعمال الجارى في كلام العرب . أما شروح المائى فكانت تقدم معنى البيت ، مع ميل إلى سلخه عن القصيدة ، وإضافة ملاحظات هامشية تختص بحدث تاريخي يقتضيه الشرح ، ثم الوقوف على مواطن الاقتباس في شعر أبي تمام . وقد بدأ المرزوقي يستخدم النحر والبلاغة في توضيح المائى ، ثم أصبح للبيت الواحد في المرحلة الأخيرة وجوه متعددة في الرواية ، نجد الممرى يناظر بينها ليرضى ببعضها أحيانا ، أو يقترح بديلا شخصيا لها . وقد أدى الاهتمام بالمائى في الشرح إلى ما يسميه الكاتب النقد المعنوى ، الذى يركز على ما أخذ أبو تمام من السلف ، وما يمد من المائى المشتركة أو الخاصة .

ويمدد الكاتب بعد ذلك مشاغل الشراح في مجال الرواية والمروض والبلاغة والنحو والصرف ، شافعا هذا في كل مجال ، بأبليات تحليل على أهم الاستخدامات التى تداولها شراح شعر أبي تمام ونقاده ، وأبرز الكاتب في كل هذه المراحل ما يمكن أن يفيد منه الدرس الأسلوبى المحدث أو الدرس الأبنى بامتة ، وما يمكن أن يأخذ على هذه الشروح من خصائص تختلف وجهة النظر الحديثة إليها ، مثل هذا الموقف المياري الجامد للغة ، إلا في حالات نادرة ، أو غير ذلك من القضايا .

● أما البحث الأخير في ملف هذا المد فهو كشف عن حلقة مهمة من آخر حلقات تراثنا النقدي ، حيث يقدم محمد زغلول سلام دراسة عن البلاغة والنقد في مصر في عصر المالكي من خلال كتاب جوهر الكنز لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلي المصري . وهو تلخيص لكتاب أكبر منه هو كتاب « كنز البراءة في أدوات ذوى البراءة » ، لمعاد الدين إسماعيل بن أحمد بن سعيد ، وقد عكف الأبن نجم الدين ، على كتاب أبيه معاد الدين ، ملخصا ، بعد أن وجد فيه إسهاما على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ، حتى يسهل تناوله ، ويتظلم شتات نوعه ، لمبتغيه ومحاولة .

ويعنى الباحث بوضع كتاب « كنز البراءة » في مكانه من دائرة المؤلفات التى تدرس العلاقة بين البلاغة والنقد ، فيحدثنا عن تباين متباينين تجاهبا هذه العلاقة ، حيث ينظر التيار الأول إلى البلاغة بوصفها جزءا من العملية النقدية لا ينفصل عنها ، في حين يرى التيار الثاني انفصال البلاغة في التأليف من العملية النقدية . ومع سيادة التيار الأول ترى الباحث يشرح أسلوبين في التأليف داخل ذلك التيار : الأول يجمع بين الحديث من علم الشعر في عموم ، ويفصل القول في صور التعبير في أبواب البديع ، وعقده ابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » ، والثاني يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به ، وعقده قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » . وينتهى الباحث إلى القول بأن الاتجاهين الأخيرين في التأليف ، كانا مغلطين في مصر في القرن السابع الهجرى في كتابي « كنز البراءة » لمعاد الدين بن الأثير ، الذى سلك طريق ابن طباطبا وابن رشيق القيروان ، و « تحرير التعبير » لابن أبي الإصبع ، الذى سلك طريق قدامة وابن منذ . ويشير الباحث إلى ظاهرة بدأت سماها في الظهور منذ القرن السادس الهجرى ، ألح إليها الشيخ أمين الحولى ، تتمثل في وجود اتجاهين متباينين في التأليف البلاغى : اتجاه المشاركة من أبناء العراق وفارس ، حيث يذلل التفتين والمنطق ، ويضاف الشواهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها . واتجاه الشام والمصريين ، حيث يقل الاعتماد على الحدود ، ويغلب التذوق ، وتكثر الاستماتة بالنصوص . ويبدو أن بعض المصريين أنفسهم ، كانوا على بينة من هذه الفروق عندما قالوا إن بلاغة المشاركة ليست كبلافتنا .

ويذهب الباحث إلى أن الهدف من كتاب « جوهر الكنز » كان يتركز في تعليم الصنعة البيانية : شعرا ونثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التى تعين على تلك الصنعة . ولكن ذلك لا يجيب ما به من عناصر البحث البلاغى والنقدى ، فضلا عما به من مواضع جديدة في ذلك الميدان . والملافت في كتاب « جوهر الكنز » انتصاره للكلام المنثور على الكلام المنظوم ، بخلاف في ذلك ابن رشيق . ويرى الباحث أن المعصية للفن الذى يمارسه صاحب الكتاب ، تقف وراء ما ذهب إليه من تفضيل . وبجمل القول في كتاب جوهر الكنز ، أنه جامع لعدة أهداف : فهو كتاب بلاغة ونقد ، وكنز لجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة ، قد لا نجد لها في بعض المصادر المتاحة ، فضلا عن كشفه لطريقة المصريين والشوام في التأليف البلاغى .

ويهذا البحث يكتمل ملف هذا المد المخصص لتراثنا النقدي ، وإن كان موضوع التراث مفتوحا بطبيعته ، يتميز بقبائليه القصورى للإسهامات المتجددة ، والقرارات العديدة ، والمراجعات المتبعية ؛ مما يجعل معاودة تناوله في الجزء الثانى ضرورة تفرضها خصوصية الموضوع ، ويغنى بها ثراء المشاركات العلمية المروعة .

التحرير

حول روافد النقد الأدبي عند العرب نظرة تحليل وتأسيس

أحمد طاهر حسنين

تراث العرب في النقد الأدبي حافل ومتشعب ؛ فهو يمتد على مساحة زمنية قد تبلغ عشرة قرون ، تزيد أو تنقص بحسب أسلوب التناول ، وطوعا لمناهج قد تفرض نفسها على البحث ، ولكنها لا نستطيع بحال أن نغير من كثافة و السمة الثرية ، لهذا نقصد إن جاز التعبير . وهذه السمة هي التي جعلته يتدفق عبر العصور بدرجة عالية ، وضمنت له الحياة فيما بعد ، بفضل قوة الدفع التي بدأ بها واستمد منها كل ما هو أصحح للبقاء والتجديد .

والناظر في هذا التراث يجد تواليه ، حجية من النظرات التقليدية المتصلة والمجاورة في الوقت ذاته ، وهي تأل متداخلة في المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارئ أن يحزم بأن هذا الناقد أو ذاك ذو منهج لغوي بحت ، أو بلاغي بحت ؛ لأهم في الحقيقة قد خلطوا بين هذه الأمور جميعها ؛ ومن ثم فإن كتابا نقديا واحدا قد يحوي ليحوي بين ذنبيه نماذج للنظرات اللغوية والبلاغية والدينية والمنطقية جنبا إلى جنب تمزوجة ومتداخلة ، وأحيانا في نسج يصعب استئصال غيط واحد منه ، إلا إذا كان الهدف هو تزيينه والاستغناء عنه . قد تكون هذه مزجة ، وقد تعد حياء ، ولكنها في الحالتين حقيفة لا ينبغي تجاهلها .

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن النقد الأدبي عند العرب في حفة ما قد تبلور في مدخل واحد ؛ ذلك لأن المؤلفات النقدية قد جاءت لتمزج بين المدخل جميعها . وربما كان هذا سببا في استخدامنا لمصطلح « نظرات » دون مصطلح « مدخل » ؛ لأن المدخل في رأينا أكثر تفردا وتمييزا وخصوصية . ويؤيد هذه الحقيقة ما أشار إليه الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل من أن هناك مئات من المفاهيم الجزئية ، أو المفاهيم الواسعة جدا ، أو الضيقة جدا ، تطالع كل من يستقرىه النقد العربي القديم^(١) .

فمثلا في ضوء النظرات اللغوية الحالية نستطيع أن نميز عددا من المستويات التي كان يتم تقويم الشعر العربي على أساسها . فهناك مستوى المعجم اللغوي ، أو على وجه أخص الدلالة المعجمية . لقد سيطرت هذه الدلالة بوصفها أساسا يفرق بين القول والمردود من الشعر ؛ وكلما احترم الشاعر هذه الدلالة كان في مأمن من هجوم النقاد عليه . وفي المقابل فلو تصادف أن خرج بكلمة أو بكلمات من حدود هذه الدلالة إلى ما كان يعد مناطق محرمة ، فإنه كان يتعرض لهجوم عنيف بلغ عنه حد السباب الخلفي أحيانا . وكان الناقد - كما يشير الدكتور ياسر شرف - د « وصي مستخلف على قدرات الناس ومشاعرهم وأحرفهم وخواطهم ، يجسها في قواعد وأصول نسبت إلى من سيفهم ، ومنهم من مفادتها بأتياح جبرى لا يقر الحرية مطلقا للتفسير ، ويتخذ من التكرار أساس كل تقدم »^(٢) .

وهذا نقد كان على الشاعر أن يلتزم بالألحاط الصرفية والتركييب التحوية المفردة ؛ وإلى تلاعب في الاشتقاقات أو التركييب التي حظيت بالثبوت كان مدعاة لسؤال وقت نظر .

ووفق ما ورد في القرآن الكريم ، وأن تكون هذه اللغة متمشية مع مقاييس الانسجام الصوتي . وكذلك كان على الشاعر أن يضح تثيره

هذا من النظرات اللغوية الحالية . باختصار كان على لغة الشعر أن تحي خاضعة للدلالة المعجمية التي حدثتها كتب اللغة ،

أو حلي . ولا شك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالة التي لا بد أنها كانت أمراً مقروراً ومتواتراً عليه ، على الأقل عند أصحاب الذوق التخصصي^(٢٠) .

وبالإضافة إلى هذا فإنه لا ينبغي أن نغفل تسميات بعض الشعراء باللقب *sobriquets* ، كـ « المهلول » مثلاً ، التي يقال إنه قد أطلق عليه هذا اللقب نظراً لما في شعره من « هلهلة » واضطراب وعدم استساق ، أورياً لأنه كان السباق إلى « هلهلة » الشعر ، بمعنى تبسيطه وتنصيفه ، وذلك عن طريق تجنب استخدام الغريب أو الحوشى فيه^(٢١) .

في ضوء هذه الحقيقة قد نلتصم بعض العنبر في الإشارة إلى أهمية كتاب يظهر فيها بعد ، هو كتاب لفصلة الشعراء للأصمعي (ت ٢١٦هـ) ، وهو الذي يبيّن نقده فيه على مصطلحات مثل : فصح أو حجة أو فعل أو ليس بفعل . والنظرة السريعة قد لا تضع الكتاب في مكانه الحقيقي ، ولكنها إذا أمنا النظر في ضوء الظروف اللغوية والأدبية لمصر الأصمعي لأدركنا أن صفة الفصلة كانت وصفاً له دلالة : فصلة فعل في المجال الأدبي ربما كانت تناظر كلمة فصيح أو حجة في مجال اللغة ، أو كلمة ثقة في ميدان علم الحديث ، أو تشابه في علم التاريخ^(٢٢) .

كللك فإن بعض الفصائل قد عرفت بتناوين أو الألبان *rubrics* مثل مسط ، بيمة ، حولة ، وما إلى ذلك . ولا شك أن هذه المصطلحات كانت مستقرة أو شبه مستقرة على الأقل عند أصحاب الذوق التخصصي بسبب مواصفات معينة ، وكان السامع لها ولا شك على علم بتضمناتها^(٢٣) . وعلى ذلك فإننا نتفق مع فون جرونباوم حين قال مشيراً إلى الأثر المبكرة للشعر العربي إن مدرسة ما كانت هناك ، وإنما قد ظلت تعمل على الأقل لبعض الوقت^(٢٤) . ونحن من جانبنا لا نرى قيمة لهذه المدرسة إلا إذا تصورنا عدداً من الأسس كانت مألوفة ومتغصناً عليها على الأقل بين الصفوة من أصحاب الذوق التخصصي كما أشرنا .

كل هذا يجعلنا نحيل إلى أنه خلال العصر الجاهلي كان هناك لون ما من النقد الأدبي ، وأنه عاش جنباً إلى جنب مع الشعر نفسه . وأن هذا النوع من النقد - وهذا مهم - قد استمد قيمه ومعانيه من العرف اللغوي السائد . ومن القيم الاجتماعية أو الأدبية الموروثة ، بالإضافة إلى النوق العام .

فطرة بن العبد يصير على وجوب استخدام الشاعر لمفردات دقيقة تصديق دلالاتها اللغوية المتعارفة على ما يقصد إليه فعلاً . ومن هنا فقد عاب استخدام كلمة « صعيبة » في وصف جبل لأن « الصعيبة » تصف الناقة .

والناحية كان على وعي بدلالة ما يعنيه كل من جمع الفلة وجمع الكثرة ، حتى دون علم بالمصطلحات . ولهذا فقد أخذ حسان بن ثابت على استعماله صيغة الجعم : جفتان وأسيف (وهما جمع قلة) في معرض الفخر . وكان متوقفاً من الشاعر في هذا الموقف أن يبالغ فيستعمل الصيغتين الأخريين الأكثر تناسبا مع ما يعبر عنه ، وهما (جمع الكثرة) : جفتان وسيف^(٢٥) .

وأم جنتب زوجة لعمرى القيس ربما كانت على وعي ساد وانتشر

لكل الأنماط الصرفية والنحوية ولا يجيد عنها . وأخيراً كان عليه في شعره أن يختلف النماذج الشعرية الموروثة . ومن هنا صرح لنا أن نقول إن هذه النظرات من الممكن أن تستوى بذاتها لتمثل نظرية يعلق عليها : نظرية الكمال اللغوي .

ورأى حرد النظرات البلاغية لتتزوج مع هذه النظرية ولكن تحت مصطلح آخر من الممكن أن يطلق عليه : نظرية الجمال البلاغي .

ومنها ما : نظرية الكمال اللغوي ، ونظرية الجمال البلاغي ، يتكون « الأساس » في صرح النقد الأدبي القديم عند العرب . وإذا قلت هنا الأساس لفتني استعمل الكلمة بمعناها الشائع في بناء العمارات والمنشآت والمباني ؛ نعم الأساس الذي يقوم عليه صرح النقد .

هذا وتأتي النظرات المتطيلة والدينية والحلقة وماشاكلها لتكتمل الصرح وتشد من أركانه .

هدف هذه المقالة هو الكشف عن روافد هذه النظرات النقدية أو بعضها كلاً أمكن هذا ، وذلك بغية الوقوف على نوعية العلاقة أو العلاقات بين النقد الأدبي عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وقد يستلزم هذا أن نبداً بأوليات هذا النقد ، وأن نسايره تاريخياً منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري ، وعلى الأخص عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) .

إننا إذ نتطرق مع تاريخ النقد الأدبي عند العرب منذ بداياته قد لا نجد ما يشفي الفلة ؛ لأنه من الصعب الوقوف على البدايات الحقيقية لهذا النقد ، نظراً لأن ثمة حلقات مفقودة في تاريخ التطور الأدبي للشعر نفسه^(٢٦) .

وقد يعضد هذا الرأي ما قاله فون جرونباوم *Von Grunebaum* من أن بدايات الشعر إنما تدّ عن متناول أديبنا ؛ فإن القديس نيلوس *St. Nilus* (توفي حوالي ٤٣٠م) قد لاحظ حين مشاهدته لإحدى الإغارات البدوية على معبد بسيناء سنة ٤١٠م أن العرب في تلك الأونة حين يختلفون بنزولهم على مكان به ماء إنما كانوا يشربون بعض الأغاني . يؤكد هذا أيضاً بعض النقوش ؛ ولكن هذه الأغاني في عمومها لم تكن فنية ؛ وهذا ما يجعل الصلة منبته بينها وبين ما ظهر فيها بعد من شعر فيه فنية وإبداع^(٢٧) .

وبرغم ذلك ما تزال هناك إشارات تدل على قيام النقد الأدبي جنباً إلى جنب مع الإنتاج الشعري للعرب في تلك الأونة المبكرة ، أي قبل ظهور الإسلام . ولقد صال الباحثون وجالوا في موضوعية الأحكام النقدية أو عدم موضوعيتها ؛ وهذا ما لا يعيننا هنا ؛ لأن ما سيجي بالدرجة الأولى هو روافد هذا النقد .

وفي رأيي أن روافد النقد الجاهلي تتمثل في واحد أو أكثر من العوامل التالية :

البيئة الاجتماعية للعرب ؛ والحلقة اللغوية ؛ والنوق الجمالي العام .

وقد تقدينا بعض الإشارات من التاريخ الأدبي أو من التاريخ العام للعرب في الاستشئاس بها على طريق البحث في تلك الروافد .

لقد اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وحش أو برود

ظل للمبارك حكماً : كل ما يتشعب مع تعاليم الإسلام كان عملاً للتقدير . وهاهو ذات عمر بن الخطاب في معرض آخر يقول : « أرووا من الشعر أحقه »^(١٨) . هذا الإلهام قد سيطر وسد الآراء التقليدية لتلك الحقبة المبكرة من ترويج للسلمين . قال سبحانه :

كفى الشيب والإسلام للمرء ناعياً

فيعلق على ذلك الخليفة عمر بن الخطاب موجهاً مؤاخلة للشاعر : لو قلتمت الإسلام على الشيب لكافأتمك^(١٩) . إلى هذا المدى تبلغ الحساسية ، ليس فقط في الانتصار لهذا التيار الديني في تقويم الشعر ، بل نجد لها أيضاً مثقلة في أشياء شكلية صرف ، تتعلق بوجوب تقديم كلمة الإسلام على كلمة الشيب .

وهناك أيضاً بعض حوادث معينة ، أدبية وتاريخية ، أدت كذلك إلى تغذية قنوات النقد . والموازات العلمية بين الشعراء هي في مقدمة هذه الحوادث . لقد اتسم الشعراء زمن الرسول (ص) إلى فريقين : فريق وقف بجانب الرسول (ص) وهم حزمة بن عبدالمطلب ، وكعب بن مالك ، وحسان بن ثابت ، ووقف في جانب قريش : همام بن الفيرة ، وضرب بن الخطاب ، وعبد الله بن الزبيري^(٢٠) .

وموقف الفريقين ولا شك كان مدعاه لأن يقارن الناس أو يوازنوا بين ما قاله هؤلاء وما قاله ألوئك . وهذه الحركة يجب أن نتال دراسة أشمل وأعمق ، لأنها تحمل بطور الموازنات المنهجية التي ما كان لها أن تظهر من العلم ، وهي التي قلصها الأمل في القرن الرابع الهجري . ولو ذهبنا ننقص الأسباب أو الروافد لفكرة الموازنات في النقد فقد نقول إنها انعكاس صافح لنخبة العصر . إنها تقوم على فكرة التقابل التي نجد شاذجها في القرآن الكريم ، أوفى الحديث النبوي ، أو على المستوى الفقهي العام .

ففي القرآن الكريم كثير من التماثل التي تقارن حال فئة ما بحال فئة أخرى . ونخذ على سبيل المثال قوله تعالى : « فاما من أعطى واتقى وصلى بالحسن فسنبهه للسرى . واما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسن ، فسنبهه للسرى » . وفي الحديث الشريف يقول النبي (ص) : « مثل ومثل الأنبياء قبل كمثل رجل يني بيتاً فيجعله حسنة إلا موضع لبنة ، فكان الناس إذا رأوه قالوا هلا وضعت هذه اللبنة ؟ فاما اللبنة ، واما خاتم النبيين » . ومثل هذا كثير .

لب الموازنة أو التقابل : حيثية ونتيجة . وهذا هو الموقف هنا . ويظل هو هو في الموازنات الأدبية . والقياس يلعب دوره هنا وهناك ؛ فإذا كان إيليس - على ما يقال - هو أول من استعمل القياس حين قارن بينه وبين آدم ؛ أمنا خير منه ، خلقتي من نثر وخلقت من طين ؛ (سورة الأعراف آية ١٢ ، وسورة ص ، آية ٧٦) ، فقد نجد صدق هذا القياس مرجوحاً في فكرة الموازنات الأدبية . صحيح أن الموضوع مختلف ؛ فقد يكون عقائدياً أو فقهياً أو لغوياً أو أدبياً ، ومع ذلك فالإحاطة واحدة في كل مرة^(٢١) .

وفي خلال العصر الأموي ازدهر النقد الأدبي . ولا نستطيع أن نتجاهل المجلس التي كانت تقدمها عقيلة بنت عليل ، وسكينة بنت الحسين بن علي ، وكذا الخليفة عبد الملك .

حول تكتيك الشعر ، أو على وجه أنصر ، بالاتسجام القول والتماسل اللغوي في الشعر ، حتى دون معرفة بالمصطلحات ؛ بل أكثر من هذا كانت تتفتح الآراء السائدة حول الموازنات . سألها زوجها امرؤ القيس أن توازن بين شعره وشعر عقيلة ، فخلعت من الشاعر أن يقول كل منها شعراً في غرض واحد ، وأيضاً أن يستخلصا الغاية نفسها .

وليس لنا ولا لأحد أن يشك في صحة هذه الروايات وأمثالها ؛ لأنها جاءت موثقة بإسناد كهذا الذي نجده في علم الحديث ، وأيضاً لأنها مذكورة في أكثر من مصدر^(٢٢) .

بل قيل أيضاً إن بعض الأمور العروضية قد لاحظها الجاهليون ، كالأقواء في شعر النابغة . ولا يعيهم أنهم لم يشيروا إليه بمحضه الاصطلاحي الذي عرف به فيما بعد . ولعل ذلك راجع إلى فوق فطري منشؤه أن الأذن كانت تحظى بتدريب من نوع ما ، وهذا النوع كان يكتفياً من التمييز بين المتماثل والمضطرب^(٢٣) .

وهكذا بدأ أسس النقد في العصر الجاهل إما مردها - كما نرى - إلى روافد البيئة والنوع أو العرف الأدبي السائد ، بالإضافة إلى بعض الأنماط اللغوية التي كانت قد استقرت ، وهي التي مستبوره فيما بعد ، ويصبح لها شأن بفضل حركة التدوين - على ما سنرى .

هذا على حين أننا خلال الحقبة المبكرة نلاحظ في الشعر ، وحتى أواخر القرن الثاني الهجري تقريباً ، نجد مبادئ نقدية توافرت لها صفة التوثيق ، ولكن روافدها هذه المرة قد تتحدد في عدد من الأحداث التاريخية ، أو هي نتيجة مباشرة لتطورات أدبية معينة ، أو تنبع من بعض مناقشات اجتماعية ، ولكنها في عمومها تتركز حول بعض المبادئ الإسلامية : العقيدة الإسلامية ؛ وأهم ما تعتمد عليه من الصدق ؛ صدق المسلم في عقيدته ، وصدقه مع إخوانه ؛ ونبل العاطفة وتساميها بما يفرضها إلى الإطار الذي رسمه الإسلام لتحرك المسلم ؛ والعفة أو الخشوع بصفة عامة .

قد يصح أن الرسول (ص) قد أذن لحسان بن ثابت أن ينظم شعراً يهجو به أباً سفيان بن الحارث ، ونوفل بن الحارث^(٢٤) ، ولكنها حادثة جزئية قد لا تتناقص والثير العام .

وقد ساعد الإسلام على ظهور فكرة استحسان الشعر فقط إذا اشتمل على مبادئ دينية . ومن أجل ذلك جاء إعجاب النبي محمد (ص) بالشاعر ليبيد في قوله :

لا كل شيء ما خلأ الله باطل

وكسل نسيم لعمالة زائل

فقال إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر^(٢٥) .

كان يطلب من الشاعر أن يكون صادقاً في وصف الأشياء كما يراها في الواقع . الصدق الفني لم يكن لهمهم بقدر ما كان يعيهم الصدق الواقعي الذي جعلت مجافاته إحدى علامات النفاق والمنطق في حديث الرسول (ص) : « آية النفاق ثلاث : إذا حدث كذب ، وإذا وعد أخلف ، وإذا أئتمن خان »^(٢٦) . ومن هنا راح عصر بن الخطاب يمدح زهيراً بأنه « كان لا يعامل في القول أوفى للحد ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه »^(٢٧) ، أو وأنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجل^(٢٨) .

الشرعية ، ومناقشات بعض علماء الكلام الأوائل - كل ذلك منح المثلث العربي بنوع من الثقافة الموسوعية ، التي فيها التشريع وفيها التداخل وفيها الاستنتاج بين مبادئ كل هذه العلوم . وهذه الثقافة الموسوعية إذاً يلائم عليها بما مارسه أصحاب التيار المنفرد في النقد وما أكثرهم .

فصبب لأم الكميث لغزول :

أم هل طعلتكم بالحملاء ناسرة
وان تكامل فيها الأأس والشنب

وقال للشاعر : باعدت في القول ؛ ما الأأس من الشنب ؟^(٣٨)
هنا كان نصيب يريد من الشاعر استخدام كلمات دقيقة لتدل على المعنى الذي يقصده .

ونصيب أيضاً عاب على الكميث استعماله صورة خاطئة في قوله :

إذا ما المحجارس شنبها
فجولوس بالفلوات السوارا

قال نصيب : إن الواو لا تعيش في الفلوات^(٣٩) .

وقد يكون منها أن أجيب هنا نصا لصعب خال الزبير بن بكار ، وهو مكتوب من عمر بن أبي ربيعة وشعره . وأهمية هذا النص تأتي من أنه يشتمل تقريباً على كل أساسيات الذوق الأدبي في تقويم الشعر في تلك الحقبة ، وكيف كان ذوقاً موسوعياً . وبالرغم من أن هذا النص عن شاعر واحد فإن مروته وصعوبته تجعله ينسحب على كثيرين . قال مصعب :

« راق عمر بن أبي ربيعة الناس وفق نظاره ويرعهم بسهولة الشعر ، وشدة الأسر ، وحسن الوصف ، وفقة المعنى ، وصواب المصدر ، والفصيح للحاجة ، واستطراق الريع ، وإنتطاق القلب ، وحسن الجزاء ، ومغالطة النساء ، وصفة المقال ، وقلة الانتطال ، وإثبات الحجة ، وترجيح الشك في موضع اليقين ، وطول الاعتذار ، وضع الغزل ، ونجح العمل ، وعطف اللسان على العذال ، وأحسن التصحيع ويصل المنازل ، واختصر الخبر ، وصدق الصفاء ، إن قدح أوري ، وإن اعتذر أيراً ، وإن تشكى أشجى ، وأقدم من خيرة ولم يعتذر بقرعة ، وأسر النوم ، وغم الطير ، وأغد السير ، وحير ماء الشباب ، وسهل قول ، وقيل المهرى فأربي ، وعصى وأهل ، وحالف بسمعه وطرفه ، وأبرم نعت الرسل وحطر ، وأعلن الحب ، وأسر يوطن به ، وأظهره وألع ، وأسف وأتبع النوم ، وجنى الحديث وضرب ظهروه لعل ، وأقل صعبه ، وضع بالرجاء من الوفاء ، وأهل قتاله ، واستبكي عافله ، ونفض النوم ، وأفلح رهن منى ، وأهدر قتله ، وكان بعد هذا كله فصيحاً^(٤٠) .

النظرة هنا استصفائية إحصائية شاملة ؛ وهي ما لم نر له مثيلاً في تاريخ النقد العربي كله ، لا قبل مصعب هذا ولا بعده . أن يركز ناقد فيصنع كل ما قام به شاعر . وجنحت ذلك في تلك الحقبة المبكرة أمر لاقت للنظر حقيقة . وقد نستنتج من هذا المنهج أمراً جليداً هو أن عمل الشاعر كان يؤخذ أحياناً يُقر ويصنع ، لتخرج منه في النهاية مقاييس معيارية يمكن أن تقاس بها جودة الشعر ، وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا رائد جديد من رواد النقد الأدبي عند العرب .

وفي هذه المجالس تقرر كثير من المبادئ النقدية التي يتعلمها جميعا تيار الدين . وقد أجزىء هنا باقتباس بعض النماذج . فمجلس عقيلة على سبيل المثال قد ضم شعراء الحب من أمثال جميل بنية ، والأحوص ، وكثير عزة . وقد نقلت عقيلة بيتاً لكثير يقول :

أريد لأتسى ذكرهما فكأنما
تمشلى لى ليل يسكل سبيل

توجهت إلى الشاعر قائلة : « أنت ألام العرب هذا » ؛ لأنه عزم على نسيان حبيته^(٤١) .

هذا القياس من الممكن أن يلدج - كما اعتاد الباحثون أن يفعلوا - تحت مبدأ نيل العاطفة أو سماجيتها . وهو مبدأ يتردد كثيراً في تاريخ النقد ، ولكن ما يحينا هنا ونحن ناقش روافد النقد أن نبحت عن الأساس الذي يرد إليه هذا البناء . وواضح جداً أنه ينبع من فكرة الآلية القرآنية ، أو على الأقل يتشبه معها ، وهي قوله تعالى : « هل جزاء الإحسان إلا الإحسان »^(٤٢) .

وقد ضمت مجالس سكتة شعراء النفاض (جريرا والفرزدق على الأخص ، أو معهم الأخطل على وجه المصوم) . وهي تقول جرير : « أنت رجل عفيف » ؛ والقياس خلقى بحت كما ترى . كان ذلك لأنه قال :

طروفتك صاكمة القلوب وليس ذا
حين الزمارة فارجمي يسلام^(٤٣)

والإحاح على التقوى فاد الخليفة عبد الملك إلى أن يكثر قيس بن ذريح لأنه قال في بيت من الشعر إن نباح الكلب أوقع في سمعه من أذان أيوب :

نبح كلب بأصل السواد من شرف
أشهى إلى النفس من تالخين لبوس

وقد تحريت هذه الواقعة ببل شديد إلى معرفة موقف الشاعر فيها فوجدت أن سياق القصة قد يشفع له :

كان رجلاً في طريقها إلى قباء ، وبعد أن جهدا من السير ، وكان الجبل ما يزال بعيداً عنهما ، فنفى أحدهما أن لو قصرت الشقة وظهر لها قباء على أى صورة . ومع هذه الأمانة والتشوق والتشوق أتبعت رغبة عارمة في أن يتسما ولو حتى نباح كلب يرميها عما هما فيه من عناء^(٤٤) .

وقد نرى أن هذا التيار الخلفي في تقويم الشعر كان نابعاً من مبادئ الإسلام ، ومع ذلك فقد كان هذا وجهاً واحداً للذوق الأدبي الذي ساد آنذاك ؛ أما الوجه الآخر فكان تقويم الشعر على أساس في خلاص ، بعيداً عن الأخلاق والقيم . وما هو ذا ابن عباس رضي الله عنه يفرم شعر الحب الذي كان يقولوه عمر بن أبي ربيعة^(٤٥) .

ومثل موقف ابن عباس هذا موقف عبد الملك بن مروان الذي كان يقوم الشعر على أساس في خلاص^(٤٦) .

والسؤال هنا : من أين استمد أصحاب هذا التيار زاهم النقدي ؟ هنا تسفنا حقيقة ما نمره عن حصيلة المثلث العربي من التراث في تلك الآونة : معرفة النحر والعرف ، وفقه الأحكام

أن الرواية مشتقة عن تطور هذه الظاهرة ؛ فعروض الشعر والنثر ألفت الموزونات على الأقل بمادة البحث وجعلتها في متناول الكثيرين . وربما كان الحافظ إلى حد هذه الموزونات هذه المرة أن الشعراء الأمويين - بدافع من العصبية لعروبتهم وتاريخ أسلافهم - قد استخدموا أسلوبا بلويا ذكر جمهورهم بتاج القدماء . ومن هنا نجد أن أشعار الأمويين تنقل عن أشعار جرير والفرزدق والأعطل وبني الرمة والقطامي أصبحت تقارن بأشعار نظراتهم من العصر الجاهلي ، أمثال : زهير والأعشى والناطقة على وجه الخصوص^(٣٦) .

كان ثمة أيضا اتجاه لتصنيف الشعراء المتشابهين في صنف واحد . وقد وضع العرجي تاليا لعمر بن أبي ربيعة في صنف شعراء الحب . وهذا التصنيف هو بادرة فكرة الطبقات التي ستظهر فيما بعد مستوية على سوقها على يد ابن سلام الجعفي^(٣٧) .

وإلى جانب الموزونات وتصنيف الشعراء أو الطبقات كان التبار اللغوي ما يزال مستمرا . وقد رأينا نماذج تظهر في العصر الجاهلي نفسه ، ولكنه هذه المرة قد ازداد تبلورا عن ذي قبل . ولا غيب عن البال تتبع ابن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق ، ومطاردته إياه في بضع مخالقات نحوية ، كان مردها إلى مجموعة من القواعد النحوية والأسلوبية التي كان قد اصطلح عليها لتلك الفترة^(٣٨) .

وقد نستطرد لحظة فسأل عما إذا كان الشعراء قد غضبوا دائما من موقف اللغويين منهم . في حالة الفرزدق حدث هذا ؛ ولأجل عليه من قولته المشهورة لأن ابن إسحاق وقد سألته : علام رفعت و جلف ؟ قال له الفرزدق : على ما يسوؤك ويسوءك . علينا أن نقول - نحن الشعراء - وطعنكم أن تتأولوا . وأيضاً فإن بعض الروايات تشير إلى أن البحري كان يتعمر من شأن ثعلب^(٣٩) .

وعلى الرغم من ذلك فقد كان اللغوي أو النحوي ، وهو من تطلق عليه لقب « ناقد » مجبوزاً ، كان يؤخذ رأيه وسيلة لنشر الشعر أو اشتهار الشاعر ؛ ويؤيد هذا قصة مروان بن أبي حفصة ، حين عرض شعره في البصرة على يونس بن حبيب (ت ١٨٣ / ٧٩٩) فأجازه يونس ؛ وكان قرار الإجازة هذا سبباً في شهرة الشاعر وترجيح الدوائر الأدبية بإنتاجه^(٤٠) .

ومن المبادئ النقدية التي سادت أوساط نقاد العرب القدماء ؛ مبدأ القديم والجديد . ويعتقنا المقام هنا أن نعرض للتحليل التاريخي لفكرة القديم والجديد ؛ لأن هذه الاخلفية تلقى بعض الضوء على أصول هذا القياس .

في حفل النحو العربي نقرأ عن عصر الاستشهاد . قالوا عنه إنه ينتهي عند منتصف القرن الثاني الهجري في الأمصار ، ونهاية القرن الرابع الهجري في البادية . ومعنى هذا أن اللغة العربية النقية والورقة تنفج جغرافياً وتاريخياً عند هذه الحدود .

ولنا هنا ملاحظة ، وهي أن فكرة المقام في الحضرة أو البادية كانت المحك الذي على أساسه فرض الخط الوهمي بين القديم والجديد ، أو بين الموثق والمولد ، أو بين الحجة وما ليس بحجة . وقد سبق ابن سنان الخفاجي عصره حين قال :

« فلو فرضنا اليوم أن في بعض الفقار الساتية عن العمارة قوما من العرب لا يجالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن ملتهم ،

وقد تزيد أهمية هذا النص حين نجد أن كل خصيصة من خصائص الشعر أو الشاعر كان يعقبها نموج شعري يدلل عليها أو يوضحها . ولهذا دلالة على جانب مهم من جوانب النقد التطبيقي ، الذي سيزدهر في القرن الرابع الهجري .

ولا غرو فإن ابن ربيعة على أي حال قد لفت أنظار معاصريه أكثر من أي شاعر آخر ، وحوله تركزت ملاحظات نقدية على جانب كبير من الأهمية . وهذا ابن أبي عتيق يقول عنه : « أشعر قريش من دق معناه ولطف مدخله ، وسهل عجزه ، متين حسوه ، وتعطفت جوانبه ، وأثارت معانيه ، وأعرب عن حاجته »^(٤١) .

وتبعا لما قيل عن ابن أبي ربيعة هنا أو هناك تركزت حوله حركة نقدية مهمة ؛ راج البعض فيها يركزون عن مناقشة العاطفة عنده ، وآخرون ينتمون بأسلوبه الشعري عموما ، ويتوقف في شعر الحب على وجه خاص ، على حين ظل كثيرون مشدودين إلى متابعتهم بمقاييس قربه من الأخلاق والقيم الدينية أو بعيد عنها^(٤٢) .

والراصد لهذه الأنشطة النقدية حول عمر بن أبي ربيعة يكاد يميز عددا من الروافد التي لا حصر لها ؛ ومنها نذكر : الذوق الجمالي العام للمعصر ، والنماذج الشعرية الموروثة ، إلى جانب مبادئ العلوم الطرية ، من نحو وصرف وغيرها . وأهم منها جميعا هذا الرافد الجديد ، وهو التكتيك الشعري الجديد ، الذي يركز على النص ، فبدأ منه وينتهي إليه ؛ وهو الذي يمثل كل ما جاء في نص مصعب الذي أوردها .

وكما أشرنا من قبل ، كان لبعض الأحداث الأدبية أثر ما في توجيه النقد ؛ ففي العصر الأموي أيضا نشطت الموزونات مرة أخرى . وبدلاً من موازنة شعراء الرسول بشعراء قريش ، أصبحت الموازنة تتناول شعراء الحب ، كالموازنة بين عمر بن أبي ربيعة وابن قيس الرقيات وجعل ، أو تتناول بعض شعراء النفاضة ؛ جرير والفرزدق والأعطل والراعي النميري^(٤٣) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن روافد الموزونات يمكن ردها إلى نعمة المعصر ، وهي التي نجد نماذج لها في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو في الفقه بوجه عام . وما الموزونات إلا نوع من التقابل ، تذكر فيه الحليات ، وتستخدم فيه القياس للخلوص إلى نتيجة أو استنتاج .

ومع مرور الوقت ، واستقرار القياس في الفقه الإسلامي في أواخر القرن الأول الهجري ، نستطيع أن نرى صدى هذا التطور مثلا أيضا في الموزونات الأدبية ؛ إذ جنحت إلى نوع من الفقه ، وإلى مزيد من الموضوعية . مثل نوبل بن مساحق عن أبيها أشعر : عمر بن أبي ربيعة أم ابن قيس الرقيات ، فكان جوابه : حين يقولون هذا^(٤٤) ؟ وفي هذا التسؤل رغبة في البدء من النص . وهذا يؤقتنا على شكل الموضوعية المنشودة التي أصبح الناقد حريصا على تحقيقها . وهذا يوينا أن نهج الموزونات قد تبلور عن ذي قبل ، وأصبح الميل فيه إلى نوع من الموضوعية التي تعتمد النص أساسا للدراسة . وهذا الوليد بن عبد الملك يوازن بين جميل وابن أبي ربيعة فقط في أجل بيت قاله كل منهما في الغزل^(٤٥) .

وفيضي بنا البحث في ظاهرة الموزونات في العصر الأموي إلى حقيقة

التصنف في إطلاق الأحكام . وربما صاحب القديم - على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين - نوعاً من العبادة ؛ عبادة القديم لمجرد قلمه^(٥٢).

ويجبل إلى أن الرواة هنا أيضاً كان لهم دور نشط في هذا الاتجاه ، تماماً كما كان دورهم نشطاً في الموازنات ؛ فالقديم هو بفضائهم ، وقد اعتصموا على ما لهم من شهرة ومكانة في الناس فروجوا له . أضف إلى هذا أن تنويع القديم كان سبباً آخر دها التفاد إلى المقارنة . وقد تأسست هذه الظاهرة إلى حدّ أن النقاد التطبيقيين في القرن الرابع الهجري ، كالأملي والقاضي الجرجاني والصاحب بن عباد والحاجي والميالي وغيرهم ، كانوا يحكمون لشاعر أو عليه بمسئد قومه من الإطّار الأدبي الذي تحرك فيه القدماء بأشعارهم أو بعده عنه .

وإذا رحنا تلمس قيمة القديم فلنأخذ نرى أن السبب لهذا ربما يكون مستقياً من فكرة دينية صرف ، عمادها حديث الرسول ﷺ : « خير القرون قرني ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » . ولأنك أن هذه الفكرة على المستوى الديني والاجتماعي قد امتد تأثيرها أيضاً إلى مجال الأدب ، فكان لها من السيطرة مالمسه من خلال ما عرضناه من نصوص .

وتربط النقاشات الموصلة حول القديم والجديد في النقد بظاهرتين مهمتين : التبع والسرفات . وأرى أن هذه أمور ثلاثة لا تنفصل ، وإلا جاءت النتائج مهترة .

لقد ظن أن القدماء قد استوعبوا كل الصور الشعرية ، وأهم سبقوا إلى كل كمال ، ومن هنا سيطرت فكرة « ما ترك الأول للأخر » . وربما قد هذا لظن عدداً من المحدثين « إلى الإغراق في استخدام الصور البلاغية ، بل ربما اقتضاهم هذا أيضاً أن يرتكبوا مخالقات في استيحاء القدماء أو حتى سرقتهم » ، لأن ذلك كله كان الطريق الأسهل من وجهة نظرهم لإحراز التصوق الأدبي وإشباع الناس - النقاد والجمهور على السواء - بنوع من خصوصيتهم أو تميزهم .

والذي يعمل من معيار القديم واحترامه أو الأخذ به أمراً موضوعياً هو فكرة الطبقات ؛ لأن التاليف في الطبقات إما بقوله إلى فهم أكثر وضوحاً للقديم ، ويحدد - ثم - على وجه الدقة موطن الاقتباس أو التقليد أو حتى السرقه .

وإذا قلنا الطبقات فلنأخذ ندخل صوب عصر يزدهر فيه النقد والبلاغة وتشابك أعضائها لئلا نضل في النهاية نظرية عبد الناصر في الظلم . يقول فون جرونيولم : « هناك عدد من العوامل التي عملت على إلهام كل من كتب عن النظرية النقدية عند العرب ؛ وهذه العوامل هي : حاجة الكتب ، ومحاولة علماء الكلام في تأسيس فكرة الإحصاء الباني للقرآن الكريم ، وأخيراً الرغبة الأصلية في دراسة أو فهم طبيعة الشعر وتأليفه^(٥٣) .

ومند ابن سلام الجمحي (ت ٣٣١ هـ) حتى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) تتوالى المؤلفات البلاغية والنقدية . ورغم وضوح أهداف المؤلفين فيها فإن الفلاري لهذا التراث النقدي ، النظري منه والتطبيقي ، إما يدرك نوعاً من التكرار والفعل . ومن هنا جاز لنا أن نقول إننا مهما علمنا في البحث عن روافد تيار نقدي ما في عصر معين

وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قوغم حجة كأقول المحدثين وإن كانوا عديدين^(٥٤) .

وفي الحقل الأدبي فقد حصدت إشارة إلى عبدة « القديم والجديد » حين قال : « فتح الشعر بامرئ القيس وفتح بنو الرمة^(٥٥) » . وقد صار هذا القول يتداول على مر الأجيال . ومعنى هذا أن عصر القدماء ينتهي - كما أراد لنا أبو عبيدة - بموت ذئ السرة سنة ١١٧ هـ / ٧٣٣ م^(٥٦) ؛ وكل شاعر جاء بعد ذئ الرمة كان ينخرط تبعاً لهذه المقولة في سلك « المحدثين » .

وقد تعجب إذ نجد - استثناء من ذلك - ما أورده سيويه في كتابه ، حيث استشهد بأبيات لبشار التوتري ١٩٧ هـ / ٧٨٣ م . وعلى كل فإن التقسيم إلى قداماء ومحدثين كان ظاهرة صحية في تاريخ الأدب العربي وتقدمه ؛ إذ شجع على قراءة القديم وقثله ومضمه ، إلى جانب تحليل المحدث ومضاياه . ونحن مع الدكتور إبراهيم سلامة في قوله : « إن المراك تقليدي بين المحدثين والمثاقيرين في كل أدب حي^(٥٧) » .

والذي يقرأ التاريخ الأدبي للعرب يجد مناقشات موسعة ، كلها تؤكد فكرة القديم والجديد . يقول الفرزدق (ت ٧٧٨ / ١١٠) : « الشعر كان جلا يازلا حطياً فأخذ امرؤ القيس رأسه ، وصمرو ابن كلفم سنانه ، وعيد بن الأبرص فضله ، والأحشى عجزه ، وزهير كاهله ، وطرفة كركته ، والتابعان جنيته ، وأدركته ولم يبق إلا المراءع والبطون فوزعته بيتنا^(٥٨) » .

نصيب الأسد من الجدارة والتميز قد أعطى للقدماء حتى منذ العصر الأموي . وقد عاشت هذه الفكرة طويلاً بعد ذلك . كان يغرن دافياً أن القدماء قد سبقوا وحققوا في شعرهم كل القيم الأدبية الممكنة^(٥٩) .

وغير الزمن وتغل الفكرة طافية ، عطة في تمجيد القديم في الشعر : الفاظه ، ومعانيه ، وأخيلته . ويسجل الأصمعي إعجابه ببيتين طانا أنهما لشاعر قديم قال : « وهذا الصيالح المحسروان ، والوشى الإسكندري » ، وعندما يعرف أنها لأي غلام يقول : « خرق خرق ، مرق مرق^(٦٠) » .

وابن الأعرابي كذلك سجل إعجابه بشعر أبي نواس ، ولكنه يعود فيقول : « ولكن القديم أحب إلى » . وهو يعمل لرأيه في نص آخر إذ يقول : « إنما أشعار المحدثين - أي نواس وغيره - مثل الرخبان ، يشم يوماً ويؤذى فيرمي به ؛ وأشعار القدماء مثل السك والعنبر ، كلما حركه ازداد طيباً^(٦١) » .

نظرة النقد هذه إلى القديم وتجيده إله ربما كانت السبب في محولة الشعراء تقليد القدماء ومحاكمتهم أو السرقه منهم . وقد راح الشعراء يبررون موقفهم هذا . وما هوذا الفرزدق يقول : « خير السرقه عالم تقطع في اليد^(٦٢) » . والأخطل كان جريشاً في اعترافه : « نحن معاشر الشعراء أسرق من الصافه^(٦٣) » .

وقد كانت حماسة بعض العلماء للقديم عالية النيرة . استمع إلى أبي عمرو بن العلاء يقول : « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجمالية ما قمت عليه أسداً^(٦٤) » . فني رأيه أن الأخطل شاعر محقق ، أو هو فحل ، ولكن عيبه أنه لم يعيش في العصر الجمال . وهذا منتهى

فإن هذه الروايات مهما تعددت فإن تنقيح عن أن ينضم إليها روافد أخرى كل مرة ، هو روافد النقل والتقليد لهذا التيار أو ذاك .

روايفد الموازنات في العصر العباسي قد تعددت ، ولكنها في الوقت نفسه تنفذ على الروايفد التي منحت منها الموازنات في العصر السابق على العباسيين وهو العصر الأموي .

وروافد التيار اللغوي في النقد التطبيقي خلال القرن الرابع الهجري قد تعددت فترجع إلى الخبرة غير المحدودة بكافة للصحيح العربي والمحدود التي نصبتها للكلمات فيها تتعلق بضعفها ومضاعفها ، أو قد ترجع إلى معرفة دقيقة بمسائل علمي الصرف والنحو ، أو معرفة بعروض الشعر العربي ، ولكن هذا التيار اللغوي - برغم هذه الروايفد جميعها - إنما يمكن وصله بنظرة الذي كان يجيء - أو على الأقل كان يجازس - في عصور سابقة على القرن الرابع الهجري ، وهكذا .

إن من فمستولية الأجيال تجاه المعرفة ونقلها بمعناها الشامل هي المشتعلة عن نقطة « تنابية » الروايفد وتردها من عصر إلى عصر ، على الأقل في مجال النقد الأدبي عند العرب . ومع الصعوبة التي تكثف البحث عن هذه التسمية فإنه لا ينبغي لنا أن نبني أن تكون منها أو نتعاملها معها تكن الأسباب .

إن الباحث في النقد الأدبي القديم عند العرب يلح على سؤال كبير مؤده : إلى أي مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد أو استقلاله ؟ لقد شغلني هذا السؤال طويلاً ، وطالما أحسست وأنا أتقرأ مؤلفات النقد القديم بأن هناك حلقات متصلة وأخرى مفقودة . والحلقات المتصلة وتوفاً ولا شك عن كثير من أسرار هذا النقد ، ولكن الحلقة أو الحلقات المفقودة - في رأيي - هي الأهم ، لأنها الشفرة التي من طرفها نستطيع أن نحل كثيراً من الغموض ومعيماته .

ويبدو في دائما أن نقادنا القدماء كانوا يتبحرون من معين واحد ، وربما استقروا أراهم تبعاً لهذا من مصدر واحد . أما هذا المصدر فما يزال مجهولاً لنا حتى الآن ، وهذا هو السؤال المثير .

والذي يجعلني أطرح هذه الفرضية : فرضية الاستقام من منبع واحد ، أو الرجوع إلى أصل واحد ، عدة أمور :

لأنخذ مثلاً نقاد العرب التطبيقيين ، من أمثال الأملوي والقاضي الجرجاني والحماني والميداني وأضرابهم . كان بعضهم معاصراً لبعض الآخر ، وقد أنهم أن يتجرع للمعاصر في الاقتباس من معاصر آخر ، ما دامت السرقات الأدبية أمراً معطورياً يغلغرون منه وينهون إليه في صنعتهم ؛ فلماذا إذن تم الاقتباس ؟ وهب أنه اقتباس ، فلماذا لم يميلوا إلى بعضهم البعض بما تقتضيه الأمانة العلمية التي كانت على الأقل امتداداً لظهورية العالم المسلم المتدين ؟ لقد اقتبس بعضهم من بعض تقريباً الآيات نفسها التي كانت على نقد . والفني يقرأ كل ما كتب في نقد الشعر مثلاً جيد . لا أقول شبه اتفاق بل اتفاقاً كاملاً في اقتباس آيات معينة ، بل أكثر من ذلك كان هناك تركيز على الجوانب السلبية نفسها هنا وهناك . وقد اقتبسوا كذلك وجهه الاعتراضات ، فإذا بها هي دون تصرف يذكر . وأكثر من ذلك اقتبس بعضهم - ولا أقول جميعهم - اللغة التقليدية نفسها . ظاهرة محيرة إلى أبعد الحدود .

كذلك فإن إصدار الأحكام النقدية لم يكن على أساس من الاستقصاء ، بل كان الأحكام فيه على آيات متفرقة . وغريب للغاية كذلك أن يكون التركيز على العيوب قد مَسَّ معظم الآيات الشعرية المشهورة ، التي تمدد في رأي الكثيرين بيت القصيد .

وعلى أية حال فإن المثير على الحلقة المفقودة المشار إليها يساعد على تأصيل أدق لهذا التراث النقدي القديم ، والمودة به إلى مصادرهِ أو روايفدهِ الحقيقية .

ومع هذا فإننا نستطيع أن نشير إلى روايفد ما أسميته نظريتي « الكمال اللغوي و الجمالي البلاغي » وهما عماد النقد القديم - في حد من العلوم أو للبيات المسائية واللغوية كالنحو والصرف والعروض وقفة اللغة ، إلى جانب ما أظننا عليه نعمة العصر أو روحه في الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو استحساناتها ، سواء بقصد أو بدون قصد ، إن لم يكن في المسائل الجزئية فني المنهج والإطار العام ، وأيضاً في إصالح بعض الوسائل التقنية ، على نحو ما رأينا في مبدأ القياس الذي ترد إليه الموازنات .

هذا النوع من الثقافة الموسوعة يبدو واضحاً في عرض النقاد لبعض الأسس أو الصور البلاغية ، إذ نجد أن استشهدهم قد جاء لتسيع لأبيات من الشعر الجاهلي أو الإسلامي ، ولأيات من القرآن الكريم أو لبعض الأحاديث ، مثلاً كان يحدث في مجال النقد ، حيث اقتصم النقاد أحياناً - عند التحليل على لمر ما - على وجه لغوي اقتضاهم إثبات الآيات التي تؤيده ، أو للمعانى المصمبة التي تدلل عليها .

وحين نصنع كتاباً في اللغة مثلاً فنجد يقول : على المسلم أن يتوضأ قبل كل صلاة ، وعليه تطهير الثوب والبدن ، وعليه كذا وكذا ، فإن هذا يعني ما نجد في أسلوب النقاد العربي ، إذ يقول : على الشاعر أن يختار كلماته ، وعليه أن يكون كذا أو كذا ، ويشترط لفصاحة اللفظة أن تأتي على الشكل الفلاني ، وهكذا . وهذه اللغة طليعية ، تأمر بفعل شيء أو تنهى عن فعل شيء آخر ، والفقاري في كل مرة يحس بنوع من النقص لا يكمله إلا الالتزام بكل ما يقال في اشتراطات النقاد . وقد قال النقاد هذا ونسوا أنهم يتعاملون مع الكلمة في ساحتها المرنّة وهي ساحة الشعر ، ونسوا أيضاً أنهم يتعاملون مع أجدر الناس بحق فهم الكلمة وهم الشعراء .

وشيء آخر - هو أن النقاد العربي القديم قد نسب من نفسه قاضياً بكل ما تعنيه هذه الكلمة . ولا أدل على ذلك ما ذكره في مقدمات كتبهم ، فجميعهم يؤكد في هذه المقدمة أنه لا يتوخى إلا الحق وتبيين وجه الصواب ، ويكرز على أن المحدث إنما هو الإنصاف والعدل ، وما إليهما من فكرة التوسط ، ما دامت الفضيلة وسطاً بين رذيلتين . ومن هنا نجد أن كل هذه الآراء إنما تنبثق من منطق ديني صرف ، وعقلي خالص .

وأمر أخير نلاحظه على هذا النقد هو أنه كان تسجيلياً ، مثله في ذلك مثل عمل التاريخ ، فلم تقدم منه معظم الحركات الأدبية التي ظهرت وتطورت . وعلى سبيل المثال نشير هنا إلى ما كان في العصر العباسي من الجهد إلى استخدام لغة سهلة طيبة ، قريبة من لغة الحياة اليومية ، وذلك في مجال الشعر ، كما فعل أبو النعمان وشاعر يرد ، وأيضاً الاستخدام المتحرر للصيغ البلاغية ، كما فعل مسلم بن

وعلى أية حال فإن لم أقصد الاستصالة بهذه المقالة بقدر ما هدئت إلى تضجير قضية الروافد لنقدنا العربي القديم ، بوصفها المفاتيح التي تمين على فهم هذا التراث فيها أفضل ، وفي ضوئها نستطيع إنصاف نقادنا الأوائل من جيل الرواد ، ويدونها فقد نظلمهم أو تسوء فهم بعضهم على الأقل . وفي الحالتين لا نعتقد أن ذلك يكون أخف الأضرار .

ويعد ، فقي خضم الدعوة للعاصرة إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية وقراءتها ، والترويج لفكرة الترجمة وكثرة النقل عن هذا الأدب أو ذلك ، ينفي لنا أن نسامل : هل فهمنا ألبنا أولاً ؟ سؤال مفتوح !

الوليد ، بالإضافة إلى ابتداع صور شعرية جديدة ، نجى لتراسل مع الفكر المتطور لهذا العصر ، كما فعل أبو تمام ، وكذلك نظم الشعر في أوزان سهلة وتصيرية ، أو انتحاح القصائد دون مقدمات غزلية تقليدية . . (٥٤) .

كل هذا وغيره كثير قد ساعد على تحصيل عدد من المبادئ النقدية وليس العكس . ومعنى هذا أن النقد لم ينفذ كل تلك الحركات ، ولا كان سبباً فيها ، ولا حافظاً إليها ، بل كانت هذه الحركات قد ظهرت أولاً ، ثم كان على النقد أن يشير إليها أو يسجلها .

أهو مش

- (١) الأسس الجمالية ، ص ٣٤٥ ، ويلبريس سكوت : حصة متاعل إلى النقد ، ص ٦ .
- (٢) مستقبل الشعر ، ص ٢٩ .
- (٣) بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي ، ص ٤٦ .
- (٤) Von Grunebaum: Growth and Structure of Arabic Poetry, 121-194 pp. 1964, Princeton Univ.—Press, 1964 pp. 136.
- (٥) الجاحظ : البيان ، ج ٢ ، ص ٩ ، أيضاً أحمد مطلوب : متاعل بلاغة ، ص ١٩ ، ٢٨ ، وكذلك جعفر شرف : النقد ٢٣٣-٢٦٦ .
- (٦) المرزبان : الموشح ، ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٧) الأصمعي : فضيلة الشعراء ، وانظر أيضاً مطلوب : متاعل ، ص ٨٦ .
- (٨) لمزيد من هذه الألقاب انظر القرشي : جبهة أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٩) Von Grunebaum: Growth... p. 122.
- (١٠) ابن طباطبا : حيار الشعر ، ص ٩٦ ، ولطفاً : الموشح ، ص ٨٢-٨٤ ، وأشير من هذا القبيل لبعدها في كتاب : سجد الألفاظ : لسوق العرب . فصل سوق عكاظ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .
- (١١) القرشي : جبهة أشعار ، ج ١ ، ص ٨٢ ، ٨٣ ، طبانة : دراسات ص ٤٦ ، ٤٧ . وإقرأ من قصة أم جندب في ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ص ١٧١ ، ولطفاً الموشح ، ٢٨-٣٢ ، حيث يؤكد هذه القصة بخمس روايات متحدة .

- (١٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٢٥ .
- (١٣) القرشي : جبهة أشعار ، ج ١ ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (١٤) ديوان ليد ، ص ٢٥٦ ، طبانة : دراسات ، ص ٧٦ .
- (١٥) صحيح البخاري (كتاب الإيمان) ص ٨٢ ، شرح المسفل .
- (١٦) ابن سلام : طبانة ، ص ٥٢ ، الجاحظ : البيان ، ج ١ ص ٢٣٩ .
- (١٧) المرزبان : شرح ديوان ، ص ٩ .
- (١٨) القرشي : جبهة ، ج ١ ص ٣٧ .
- (١٩) المورد : الكامل ، ج ١ ص ٣٧٢ .
- (٢٠) طبانة : دراسات ، ص ٧١ .
- (٢١) اقرأ عرضاً وإقفا لهذا في Francesco Gabrieli, Religious Poetry in Islam, pp. 5—17 See: Arabic Poetry: Theory and Practice ed. by Von Grunebaum, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1973.
- والآيات للقبية تتنا من سورة البلى ، آيات ٥-١١ ، وتخرج الحديث في كتاب صحيح البخاري (لقالب) ١٨ ، مسند أحمد بن حنبل ج ٢ ص ٣١٢ ، ٣٩٨ .
- (٢٢) الموشح ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ديوان كبير ، ص ١٠٨ . القرزوقي أهم كثيراً بسرعة بيت جميل الذي نقل فيه :
لريد لآسى ذكرها فكشفا
فكشلت في ليل على كل سرعب
انظر ديوانه ، ص ٥٩ .

- ويليريس سكوت : خسة مداخيل إلى النقد الأبي . ترجمة د.عبد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الحليل . العراق ١٩٨١ .
- محمد ياسر شرف : مستقبل الشعر . دمشق ١٩٨٧ .
- بدوي طيلة : دراسات في نقد الأدب العربي . القاهرة ١٩٥٤ .
- Von Grunbaum. Growth and Structure Of Arabic Poetry. The Arab Heritage, Princeton Univ Press, 1944
- الحافظ : البيان ج ٢ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون . ط ٣ القاهرة ١٩٦٨
- أحمد مطلوب : صانع بلاغة ، ط أولى ، بيروت ١٩٧٣
- حق شرف : النقد الأدبي عند العرب . القاهرة ١٩٧٠ .
- المرواني : الوشح . تحقيق علي الجبوري . القاهرة ١٩٦٥ .
- الأصمعي : صفة الشعراء ، تحقيق Charles C. Torrey ط أولى ، بيروت ١٩٧١
- القرشي : جبهة لشعار العرب . تحقيق علي الجبوري ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٧
- ابن طليط . عبار الشعر . تحقيق طه الجابري وزغول سلام . القاهرة ١٩٥٦
- محمد الأصفار . أسواق العرب . ط ثانية . دمشق ١٩٦٠
- ابن تقيّة : الشعر والشعراء . تحقيق أحمد شاكر . ط ثانية ، القاهرة ١٩٦٦ / ١٩٦٧ .
- طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . القاهرة ١٩٥٦
- ديوان ليد : تحقيق إحسان عباس . الكويت ١٩٦٢ .
- البخاري : صحيح البخاري ج ١ فتح الباري في شرح صحيح البخاري للمصنف المصطفى بيروت ١٣٠٠ هـ
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر . القاهرة ١٩٥٢
- الزركلي : شرح فحول الحفصاء . نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ط أولى ، القاهرة ١٩٥١ .
- البرد : الكامل ، تحقيق محمد إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ١٩٥٦ .
- Francesco Gabrieli: Religious Poetry in Early Islam. Arabic text-ry: Theory and Practice. ed. by: Von Grunbaum. Otto Harrnawitz, Wiesbaden 1973.
- القرآن الكريم .
- ديوان كبر عزة : تحقيق إحسان عباس . بيروت ١٩٧١ .
- ديوان جرير : تحقيق محمد إسماعيل الصولي . بيروت ١٩٦٩ .
- الأصفهاني : كتاب الأغاني ، تحقيق إبراهيم الإياري . القاهرة ١٩٦٩ .
- ديوان الكنتي : جمع داود سلوم . بغداد ١٩٦٩ .
- لغوي : الصحاح . تحقيق أحمد المظفر . القاهرة ١٩٥٦ .
- ابن مقطور : لساق العرب نسخة مصدرة عن طبعه بولاق . بدون تاريخ .
- أحمد أمين : النقد الأدبي . القاهرة ١٩٦٣ .
- ابن رشيق : الصلة : بتحقيق محمد عبد الله عبد الحميد . ط ٤ ، بيروت ١٩٧٢
- ابن الأثير : روضة الألباء في طبقات الألباء . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٩٦٧ .
- طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط ١٠ ، القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن سنان : سر الصفاة . تحقيق علي فودة . القاهرة ١٩٦٢ .
- محمد عيد : الرواية والأشهاد باللغة . القاهرة ١٩٧٢
- إبراهيم سلام : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ط ٢ القاهرة ١٩٥٢ .
- الأملد : الوائز بين شعر أبي تمام والبحتري . تحقيق الأستاذ السيد صقر القاهرة ١٩٦٦ .
- داود سلوم : النقد العربي القديم . ط ٢ بغداد ١٩٦٦ .

- (٢٣) سورة الرحمن - آية ٦٠ .
 - (٢٤) ديوان جرير - ج ٢ ص ٩٩٠ .
 - (٢٥) الوشح ، ص ٣٣٢ .
 - (٢٦) الأغاني ، ج ١ ص ٨١ . مستجد أن نقادة لم يعلق كبير أهمية على المعنى ، حينما كان أو دعيا ، إذ ليس للشعر عنده غاية أخلاقية أو تعليمية . انظر مر الدين إسماعيل : الأسس الحفصية ، ص ٣٧١ .
 - (٢٧) لهذا وغيره انظر طيلة . دراسات ، ٨٩ - ٩٩ .
 - (٢٨) الأغاني ، ج ١ ص ٣٤٨ ، ديوان الكنتي ، ج ١ ص ٩٣
 - (٢٩) الأغاني ، ج ١ ص ٣٤٩ ، ديوان الكنتي ، ج ١ ص ١٩٥ . وفي رأي أن نصبا لم يكن صعبا عليه المرة . انظر مادة و بر ، في كل من الصحاح ولسان العرب
 - (٣٠) الأغاني ، ج ١ ص ١٢٠ - ١٤٥
 - (٣١) أحمد أمين ، النقد ، ص ٤٢٦ ، زغول سلام . تاريخ النقد ص ٨٠
 - (٣٢) الأغاني ، ج ١ ص ٧٤ ، ج ١ ص ٧٥ ، ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٤٩
 - (٣٣) نشر النقائص عتقة Anthony A. Bevan في ٣ أجزاء ١٩٠٥ - ١٩١٢ Brill, Leiden وقد نشره ، مؤرخا عن المجيد المحتجب . دار الفكر ١٩٧٢ . وأسس ما كتب عن النقائص كنه أحمد الشاب تحت عنوان : تاريخ النقائص في الشعر العربي
 - (٣٤) الأغاني ، ج ١ ص ١١٣
 - (٣٥) السنان ج ١ ص ١١٤
 - (٣٦) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٦٤ ، ص ٥٤ على التوالي
 - (٣٧) ص ٤٢ .
 - (٣٨) الوشح ، ص ٥٠٠ ، الصلة ، ج ١ ص ١٣٣ ، ابن الأثير : سزة الألباء ، ص ٢٠
 - (٣٩) انظر النقص بالتصنيف في مطلوب : صانع بلاغة ، ص ٨٢ .
 - (٤٠) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ٥٥ ، الوشح ص ٧٤
 - (٤١) ابن سنان . سر الصفاة ، ص ٦٦٨ .
 - (٤٢) محمد عيد : الرواية والأشهاد باللغة . صفحات ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨
 - (٤٣) ابن الأثير : سزة الألباء ٦٥ ، ٦٦ .
 - (٤٤) بلاغة أرسطو ص ٦٧
 - (٤٥) الوشح ص ٥٥٣
 - (٤٦) الأغاني ج ١ ص ٧
 - (٤٧) الأملد : إثارة ج ١ ص ٣٣ ، انظر الفصل المتع الذي كنه الدكتور محمد ياسر شرف تحت عنوان : تجربة أبي تمام ص ٢١ - ٣٩ في كتابه : مستقبل الشعر
 - (٤٨) الوشح ص ٣٨٤
 - (٤٩) السنان ص ١٦٨
 - (٥٠) السنان ص ٢٢٥
 - (٥١) الأغاني ج ٨ ص ٣٠٣١
 - (٥٢) داود سلوم . النقد ص ٨٨ .
 - (٥٣) في مقالته . Growth ص ١٣٥
 - (٥٤) طه إبراهيم . تاريخ النقد ، صفحات ٩٥ - ١٠٠
- المصادر حسب ورودها في المقالة :**
- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ط أولى . القاهرة ١٩٥٥ .

اللفظ والمعنى في البيان العربي

محمد عابد الجابري

١ - لمعنا لأجناب الصواب إذا قلنا إن المشكلة الإيستيمولوجية الرئيسية في النظام المعرفي في البيان : المشكلة التي أسست هذا النظام ، أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التنوير إلى اليوم ، هي مشكلة الزوج : اللفظ / المعنى . كيف يمكن ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى في الخطاب البيان ؟

تلك هي المشكلة الرئيسية في الحقل البيان يختلف مناطق وقطاعاته ؛ فقد هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة ، وشغلت الفقهاء والمثلكين ، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد ؛ نقد الشعر ونقد النثر ، دعى عنك القسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم المعنى الصريح . وغنى عن البيان أن ما يهتما هنا ليس التاريخ لأراء هؤلاء وأولئك حول هذه المسألة ، ولا دراسة ما يمكن أن يطلق عليه « نظرية المعنى » عند المفكرين البيانيين ؛ إذ إن ما يهتما أساساً هو الجانب الإشكالي فيها ، ومدى مساهمتها في قبولية العقل البيان العربي ؛ أهى تحديد مرتكزاته وطريقة نشاطه وتنوع علاقته باللغة وتعلمه معها .

وانطلاقاً من هذا الشاغل الإيستيمولوجي نسجل ، بادئ ذي بدء ، أن أول ما يلتفت إليه في الدراسات والأبحاث البيانية ، سواء في اللغة أو النحو ، أو الفقه أو الكلام ، أو البلاغة أو النقد الأسمى هو ميلها العام والواضح إلى النظر إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانين متفصلين ، أو على الأقل بوصفهما طرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر . نجد هذا واضحاً في الطريقة التي سلكتها اللغويون في جمع اللغة ووضع معاجمها ؛ وهي بصورة عامة طريقة التحليل بين أحمده ، التي انطلقت فيها من حصر الألفاظ التي يمكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية ، والبحث فيها عما له معنى ؛ أي « المستعمل » ، وما ليس له معنى ؛ أي « المهمل » . لقد كرست هذه الطريقة^(١) النظر إلى الألفاظ بوصفها فروعاً نظرية أو محتملات ذهنية يمكن أن يكون العرب قد استعملوها في مخاطباتهم وتسمياتهم للأشياء ويمكن أن يكونوا قد عملوها . ولا كان تحقيق تلك الفروض يتم بالرجوع إلى السماء ؛ أي إلى نوع من الاستفراء لكلام العرب ، وبما أن هذا الاستفراء لم يكن استفراء تاماً ، وما كان بالإمكان أن يكون كذلك ؛ نظراً لتعدد القبائل العربية ، واختلاف لهجاتها ، وتباين متازها اللغوي . فإن « المهمل » لم يكن ينظر إليه ، في عصر التنوير على الأقل ، على أنه مهمل بصفة نهائية ، بل بصفة مؤقتة ، ومن ثم فقد كان يتمتع بنوع من « الوجود » أو « الكيان » ، حتى ولو لم يكن له معنى . ولهذا نجد بعض اللغويين يعترفون الكلام بأنه « ما تنظم من الحروف المسموعة المتميزة » ، دون أن يشترطوا فيه أن يكون مفيداً لمعنى ، ولا وقوع المواضعة عليه ، وإنما قسموه إلى المهمل والمستعمل ؛ وقد وصفتهم المهمل بأنه كلام وإن لم يوضع لشيء^(٢) . ومعنى ذلك أن اللفظ العربي يتمتع منذ البدء بكون خاص به في استقلال عن « المعنى » . ومن هنا ستكون العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة من تلك العلاقات التي يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة وتحضج لمحددات مختلفة .

• تفصل الكتاب وعصى مجلة « أصول » ، هذا المقدم من كتاب « بنية العقل العربي : دراسة تحليلية لنظم المعرفة في الثقافة العربية » . والكتاب مائل للطبع .

٢ -

على الرغم من أن اهتمام النحلة الأوائل كان منصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تمكن من رعايتها من أرحامها من جهة انتحاه سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتثنية والتكسیر والإضافة والنسب والتوكيد وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في القصة ليتضح بها وإن لم يكن منهم (١٠)، فإن تعقيد كلام العرب على مستوى اللبي (= صيغ الكلمات والتراكيب) لم يكن من الممكن القيام به بدون الاصطلاح بالإشكالية التي نحن بصدد حلها إشكالية اللفظ والمعنى. وليس هذا راجعاً إلى العلاقة غلوثة التي تربط اللبي بالمعنى في كل لغة، بل يرجع كذلك، بالدرجة الأولى، إلى خصوصية الكتابة العربية التي تفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهيئاته (الحروف والوزن) عن صلاحيات المعنى وتحدد المعنى (الحركات) ومن هنا كان الشكل اللغوي في النحو العربي هو «الشكل» أو «اللفظ» أي وضع الحركات، التي هي علامات تحدد المعنى المقصود، على الكلمات (١١)، ومن ثم فإن وظيفة النحو العربي هي تخصيص المعنى وتحديد كثر ما هي تنظيم اللبي وظيفته.

ولم يكن النحلة، حتى الأوائل منهم، لتصورهم هذه الحقيقة؛ حقيقة ارتباط وظيفة النحو العربي بتحديد المعنى وتخصيصه أكثر من ارتباطها بضغط اللبي وتنظيمه. بل إنهم يذهبون إلى أبعد من ذلك فيجعلون الخطورة الأولى في وضع النحو العربي مرتبطة بخطأ في الإعراب لربكته طفلة صغيرة: «إن يحكى أن ابنه أبي الأسود الذي أتى في سنة ٦٩ هـ. «قالت له ذات يوم: يا به ما أشد الحر»، فقال لها الرضعة في المجازة يائنة... فقلت له: لم أسألك عن هذا، وإنما تعجب من شدة الحر. فقال لها فظنني إند: ما أشد الحر». ثم قال ابن أوزة: فسدت السنة أروغها، وهم أن يضع كتاباً يجمع فيه أصول العربية... (١٢). وهكذا فبإشارة «ما أشد الحر» يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب. والاختلاف بين الحالتين يرجع، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة، بل يرجع فقط إلى الحركات، أي علامات الإعراب.

و «الإعراب» في اصطلاح النحلة هو «الإبانة عن المعنى». وفي هذا الصدد يقول الزجاجي: «والإعراب أصله البيان. يقال أعرب الرجل عن حاجته إن أبان عنها، ورجع مصرّب أي أعرب عن حاجته». ثم يضيف قفلاً: «إن النحويين لما رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدل على المعنى وتبين منها سموها إعراباً أي بياناً؛ وكان البيان بها يكون... ويسمى النحو إعراباً والإعراب نحواً...» ويقول ابن فارس: «من العلوم الجميلة التي خصت بها العرب الإعراب الذي هو الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ، وبه يعرف الجبر الذي هو أصل الكلام، ولولا ما ميز فاعل من مفعول، ولا مضاف من مضمون، ولا تعجب من استفهام، ولا صلح من مصدر، ولا نعت من توكيد» (١٣).

«النحو إعراب»، والإعراب هو «الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ» وإذن فمركز اهتمام النحلة يقع داخل الإشكالية التي نحن بصدد حلها إشكالية اللفظ والمعنى.

هذا التصور الباني للعلاقة بين اللفظ والمعنى الذي نتجده سائداً لدى جمعي اللغة وواضعي النحو، كان هو نفسه السائد في مجالات اللغويين والتكلمين والفقه حول «أصل اللغة»: هل ترجع إلى الواضحة والاصطلاح أم إلى التوقيف والإلهام. إن الاختلاف في هذه المسألة لم يكن يرجع إلى أسس لغوية أو اجتماعية (سوسيولوجية)، بل كان امتداداً للاختلاف بين أصحاب الرأي وأصحاب الحديث، بين المعتزلة وأهل السنة. فأصحاب الرأي من الفقهاء والمعتزلة من المتكلمين قالوا بـ «الواضحة» بناء على أسس ترجع إلى منطلقاتهم وأصولهم في الفقه والكلام. وقد تمسك أهل السنة بالقول بـ «التوقيف» للسبب نفسه، أي لأن أصولهم المنهجية في الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك. أما نظريتهم جميعاً إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينها. فالقائلون بأن أصل اللغة يرجع إلى الواضحة والاصطلاح كانوا يتصورون أن جماعة من الحكماء انتفروا على إطلاق ألفاظ معينة على أشياء معينة، ثم أذاعوا ذلك في الناس. أما القائلون بالتوقيف والإلهام فقد قالوا أن الله ألهم نبياً من أنبيائه بأسماء الأشياء ثم عمل النبي وصحبه على نشرها بين الناس. وهم غالباً ما يستنون في هذا إلى قوله تعالى: ﴿وعلم آدم الأسماء كلها﴾ (البقرة: ٣١). وإذن فلقد كانوا جميعاً، القائلون بالواضحة والقائلون بالتوقيف، متفقين على أنه كان هناك في «الأصل» وواضع اللغة، والاختلاف بينهم إنما كان حول شخصية هذا «الواضع»: هل هو نبي يوحى إليه، أم حكيم (= فيلسوف) اعتمد عقله في وضع الأسماء للأشياء (١٤).

نعم كان هناك من قال: «إن الألفاظ تدل على المعاني بذواتها»؛ بمعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة كما في لفظ «خبر» الذي يحكي صوت للذئب. غير أن هذه «النظرية الطبيعية» التي يقال إن شخصاً اسمه عباد بن سليمان قد قال بها، قد رفضت رفضاً تاماً من جهة الأغلبية الساحقة من اللغويين والتكلمين والفقهاء. على أن صاحب هذا الرأي لم يكن يصدر، فيما يبدو، عن دوافع معرفية محض، وإنما قال به استناداً إلى وجهات «كلامية» عقلية. فلقد احتج لأرائه بالقول إنه لو لا «الدلالة الذاتية للألفاظ على المعاني لكان وضع لفظ من بين الألفاظ يبرز معنى من بين المعاني ترجيحاً بلا مرجع، وهو محال» (١٥). والأمر الذي يوحى بأن القول بـ «الدلالة الذاتية» للألفاظ على المعاني إنما كان من أجل حماية هذا المبدأ، مبدأ كون «الترجيح بلا مرجع محال»، وهو من أهم المبادئ التي يقوم عليها الاستدلال في علم الكلام، خصوصاً في أهم قضية عقلية، قضية إثبات حدوث العالم، ومن ثم وجود الله.

وجلة القول إن المناقشات التي جرت بين البائيين، من لغويين وفقهاء ومتكلمين في موضوع «أصل اللغة»، كانت تنطلق من المنطق ذاته الذي انطلق منه جامعو اللغة وواضعو المعاجم: تصور للمعاني والمسميات في جانب، والألفاظ والأسماء في جانب آخر. ومن هنا كانت الإشكالية الرئيسية والأساسية في النظام المعرفي البائي تدور حول محور واحد هو العلاقة بين اللفظ والمعنى، كيف يمكن إقلمتها وضبطها، وما أنواعها، على نحو ما ستري في هذا المقال.

الأشياء وما يشبهها صارت عملية عند الناس وعلاجات ، وعلى هذا الوجه رفع الصوت . وإن شئت نعتت فقلت : عِلْمٌ عِلْمُ الفقهاء ، كذلك مرتت في حال تعلم وتفهقه ، وكأنه لم يستكمل أن يقال له علم^(١٦) .

ومن وجوه وتصرف الألفاظ في المعاني تصرفاً منطقياً تحديداً «الجهلات المنطقية التحوية بالإخبار على النكرة بنكرة ، وذلك ما يشرحه سيويه في باب يقول فيه : «هذا باب تحير فيه عن النكرة بالنكرة ، وذلك كقولك : ما كان أحد مثلك ، وليس أحد خيراً منك وما كان أحد مجترباً عليك . وإنما حسن الإخبار ما هنا عن النكرة حيث أدت أن تنفي أن يكون في مثل حالة شيء أو فوهة لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل ذاهباً ، فليس في هذا شيء تعلمه كان قد جهله . ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارساً : حسنٌ ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلم أن ذلك في آل فلان وقد جهله . ولو قلت : كان رجل في قوم فلان ، لم يحسن . لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا فارس وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح . ولا يجوز في «أحد» أن تضعه في موضع واجب . قلت : كان أحد من آل فلان لم يجز لأنه إنما وقع في كلامهم نفيًا عاماً . يقول الرجل : أتى رجل ، يريد واحداً في العدد لا اثنين . فقول : ما أتاك رجل ، أي أنك أكثر من ذلك . ثم يقول : ما أتاك رجل ولا امرأة . فقول : ما أتاك رجل ، أي : امرأة أتتك . ويقول : أتاني اليوم رجل ، أي : في قوته وتفاقه . فقول : ما أتاك رجل ، أي : أتاك الضيفاء . فإذا قال : ما أتاك أحد ، صار نفيًا عاماً لهذا كله ، وإنما جبره في الكلام هذا . ولو قلت : ما كان مثلك أحد ، أو : ما كان زيد أحد ، كنت ناقصاً ، لأنه قد علم أنه لا يكون زيد ولا مثله إلا من الناس»^(١٧) .

وواضح أننا هنا لا يزاء تقرير قواعد نحوية تضيق كيفية النطق والكتابة ، بل يزاء تقرير جهات الكلام ومعايير التفكير : في النص الأول كان الأمر يتعلق ببيان كيف أن الإعراب هو الذي يحدد قصد المتكلم . فرفع كلمة «علم» الثانية فيقولنا : «له علم علم الفقهاء» يعطى للمبارة معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي يكون لها مع النصب . وهذا يعني أن المتكلم ، عندما يحرك شفتيه وينطق بالمبارة ، يمارس عملية اختيار على صعيد المعنى ، أي أنه يفكر وهو يتكلم ، أو يتكلم وهو يفكر . وإذا كان هذا معاً في جميع اللغات فإن الفرق بين اللغة العربية واللغات الأخرى التي تكتب فيها «الحركات» وتمتد حروفها تدخل في تكوين الكلمة ، إنما تلمس بصورة جلية واضحة عند القراءة . فنحن عندما نقرأ : «له علم علم الفقهاء» لا نستطيع النطق بهذه العبارة إلا بعد التفكير في المعنى ، أي بعد اتخاذ قرار نضاري بوجه المعنى الذي نمتد أنه قصد المتكلم ، ومن ثم فإنه إذا كان النحو في اللغات الأجنبية يساعد على النطق الصحيح لغوياً ، دون أن يكون لذلك كبير علاقة بتحديد المعنى الذي يفصده المتكلم ، فإننا في اللغة العربية لا نستطيع قراءة النص قراءة صحيحة إلا بعد اتخاذ قرار بخصوص المعنى الذي نمتد أن نوجه إلى المتكلم يقصده هو وغيره . وبعبارة قصيرة : في اللغات التي تكتب فيها الحركات مع الحروف : نقرأ لفهم . أما في اللغة العربية فيجب أن نفهم أولاً حتى نتكلم من القراءة الصحيحة .

ومن هنا كان من الضروري أن يريد رصد أبعاد هذه الإشكالية المعروفة إلى ، «الكتاب» ، كتاب سيويه . لقد جرت العادة على عد هذا الكتاب كتاباً في «النحو» ، وهذا صحيح . ولكن ليس «النحو» كما نفهمه نحن اليوم وكما هو معروف في اللغات الأجنبية بوصفه : بمسوح القواعد التي تمكن من انتجها من نطق لغة ما وتكثيها ، بصورة صحيحة . كلا ، فإن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول «الكتاب» ، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية ، بل هو أكثر من ذلك «قوانين» للفكر داخل هذه اللغة ، وبعبارة بعض النحاة القدماء : «النحو منطق العربية» . وهذا ما كان يمه ، تمام الوعى ، سائر البياتين إذ كانوا يمدون كتاب سيويه كتاباً في «علم العربية» : نحواً ولغة وبلاغة ومنطقاً ، كتاباً يمكن من استوعبه من الإنسان بمفاهيم العلوم البهرية كلها بما في ذلك القصة . يذكر أبو إسحق الشافعي أن الجرجسي الفقيه قال : «أنا منذ ثلاثين سنة أفنى الناس من كتاب سيويه» (= في مسائل الفقه) . ثم يشرح الشافعي السري في ذلك فيقول : «وكتاب سيويه يعلم منه النظر والتفتيش . ولزاد بذلك أن سيويه وإن تكلم في النحو فقد نبه على كلامه على مقاصد العرب وأحوالهم تصرفها في أنظمتها ومعانيها ، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ونحو ذلك ، بل هو يبين في كل باب ما يليق به حتى أنه احتوى على علم المعاني والبيانات ووجوه تصرفات الألفاظ في المعاني»^(١٨) .

تصرف الألفاظ في المعاني ؟ . كيف ؟

يجب سيويه عن هذا السؤال في أبواب من الكتاب . من ذلك مثلاً باب بعنوان «باب اللفظ للمعاني» يقول فيه : «أعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، وإتفاق اللفظين واختلاف المعنيين»^(١٩) . يأتي بعده باب آخر بعنوان : «باب ما يكون في اللفظ من الأوصاف» يقول فيه : «أعلم أنهم مما يملكون (= ربما يملكون) الكلام وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويملكون وموضوعون ويستفنون بالشئ» من الشئ الذي في أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً»^(٢٠) . وتتوالى الأبواب حول علاقة اللفظ بالمعنى في كتاب سيويه ، فهذا «باب في وقوع الأسماء ظرفاً وتصحيح اللفظ على المعنى»^(٢١) . وهذا «باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاستعاضه في الكلام ولإيجاز والاختصار»^(٢٢) .

على أن مسألة «تصرف الألفاظ في المعاني» ووجوه هذا التصرف ليست مطروحة في كتاب سيويه في الأبواب التي تحمل مثل هذه العناوين وحدها ، بل هي حاضرة في كل باب من أبواب الكتاب تقريباً ، إذ ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجدته يربط فيها بين التغيرات التي تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى . من ذلك مثلاً قوله : «هذا باب يختار فيه النقص ، وذلك كقولك : له عِلْمٌ عِلْمُ الفقهاء ، وله رأى رأى الأصلاء . وإنما كان الرغ في هذا الوجه لأن هذه خصال تذكرها في الرجل كالحلم والعقل والفضل ، ولم ترد أن تحير أنك مرتت برجل في حال تعلم وتفهم ، ولكنت أردت أن تذكر الرجل بفضل فيه وأن تجعل ذلك خصلة قد استكملها كقولك حسب حسب الصالحين ، لأن هذه

وكما اتجه اهتمام النحاة إلى الفروض اللغوية ، التي مزجوا فيها بين الجهات العقلية للمنطوق والجهات اللغوية النحوية بجرصهم على التمييز بين ما يصح من الكلام وما لا يصح ، بين وما يجوز وما لا يجوز ، احتضروا كذلك بالبحث في الدلالة وأنواعها وترتيبها من حيث القوة والضعف . وهكذا يميز ابن جني ، مثلا ، بين ثلاثة أصناف من الدلالة : لفظية ، وصناعية ، ومعنوية . فضعف وقامه ، مثلا بدل لفظه على مصدره ، أي على القيام ، وهذه دلالة لفظية ؛ وبدل بقلوبه ، أي صيغته وزونه ، على زمته ؛ وهذه دلالة صناعية ؛ وبدل معناه (يوصفه فضلا لا أساسا ولا حرفا) على فاعله ؛ وهذه دلالة معنوية . واقرى هذه الدلالات في نظر ابن جني هي الدلالة الصناعية لأنها وإن لم تكن لفظا فهي صورة يحملها اللفظ ويخرج عليها ويستمر على المثال المنطوق بها . فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وبجرت بحرى اللفظ المنطوق فدخلنا بذلك في باب العلوم المشاهدة . ولما للمنى فلما دلالة لاحقة بطوع الاستدلال (= لفظة الاستدلالية) وليست في حيز الضروريات (= لفظة الحسية ...) . ألا ترى حينئذ تسمع وضربه قد عرفت حقه وزمته ، ثم تنظر فيها بعد تفقؤل : هذا فعل ولابد له من فاعل ، فليت شعري من هو ؟ وما هو ؟ فبحثت حينئذ إلى أن تعلم الفاعل ؛ من هو ، ما حاله ، من موضع آخر لا من مسومع ضرب^(١٤١) .

ولابد من التوقف قليلا مع ما يقرره ابن جني هنا ، لأن الأمر يتعلق بمسألة ذات أهمية بالغة ، وتشكل مطهرا من مظاهر خصوصية اللغة العربية على المستوى الذي يشتمل هنا : شتى العلاقة بين اللفظ والمعنى . إن تمييز ابن جني في اللفظ لحقت بحكمه وبجرت بحرى اللفظية والدلالة الصناعية والدلالة المعنوية ، لا يتأتى إلا في اللغة العربية حيث تتبدى الجملة بالفعل غالبا ، أو على الأقل حيث يمكن التعلق بالفعل وحده دون أن يسبق ذكر الفاعل ، وأيضا حيث تقوم الصيغة أو الوزن الصرقي (فعل) ، انتمضل ، انتمضل ، انتمضل ... الضمير ، فاعل ، مفعول ، فعل ، فاعل ... جسرأ بين اللفظ والمعنى . إن لفظ وضربه صيغته هي فعل ، وما أن أصل المشتقات عند المبرسة المصرية ، وابن جني من أنصارها ، هو المصدر لا الفعل كما يقول الكوفيون) ، فإن وضربه - الفعل ، يدل على مصدره أي على الأصل اللغوي الذي اشتق منه ، والذي يتألف من الحروف الثلاثة (ض . و . ب) . ولكن الأصل اللغوي في العربية مجرد حروف لا يمكن التعلق بها إلا إذا انحلت هيئة ، أي وزنا معنا ، أي إلا إذا وحركته . فوضع الحركات على «ضرب» معناه إعطائها حاليا عطافيا ، وهو بتعبير ابن جني وصورة يحملها اللفظ . وهذه الصورة هي التي تدل دلالة (ضرب بالفعل) تستند بالتعلق بأم مع الدلالة ، وبالضم والكسر تدل على وقع عليه الفعل ، وبالفتح والسكون تدل على الحدث مجردا عن الزمان ، كما تدل على المصنف من الشيء ، وبالفتح والكسر تدل على فاعل الضرب أو جبهه ... الخ . أخف إلى ذلك ضروب ، ضريب ، مضروب ، ضارب ... الخ) . ولما كانت صيغة هذا الفاعل بالتعلق تستند بالتعلق بأم مع الدلالة ، كانت الدلالة التي يحملها ، مثلها مثل دلالة المادة اللفظية ، وتتدخل في باب العلوم المشاهدة أي المعارف الحسية . فمنعنا نسمع كلمة «ضارب» تصرف ضرورة - أي بالإدراك الحسي الذي لا سبل إلى دفعه - أن الأمر يتعلق بجن فعل الضرب . لما عتدنا نسمع كلمة

على أن التصالح بين التفكير والمنطق ، بين المنطقية والحقبة في اللغة العربية ليس راجعا إلى طريقة الكتابة وحسب ؛ أمضى الكتابة بدون حركات ، بل إلى الأمر أهم من تلك وأهم . وهذا ما يكشف عنه النص الثاني الذي أوردته سابقا ، المتعلق بالإخبار عن التكررة بالكتابة . العبارة التي حملها سيويه في هذا النص لا يتعلق المعنى فيها بالحركات ، بل بكون الكلمة التي وضعت حيزا جعلت تكرة . وهكذا فسواه وضعت الحركات على اللفظ تلك العبارة أو لم تضعها إذ تصرف الألفاظ في المنطق ، يبقى قلنا ، لأن مسلك المنطق ، وأقصى المقصد للكلمة ، تظل مطروحة من الناحية المنطقية البحث . وفي الحقيقة لم يكن تحليل سيويه في النص المذكور تحليلًا نحويًا وإنما كان تحليلًا عطافيا ؛ لقد كان يحدد للجملة العربية جهات المنطقية ، جهات الحسن ، والقبح ، واليسوز ، والوجوب ، والتناقض ، ... إن هذه الجهات ، أو الموجهات ليست تتعلق بالمنطق والكتابة ؛ ومن ثم فهي ليست من ميدان قواعد اللغة ، وإنما هي معايير تتعلق بالمنطق ، أي أنها من ميدان قواعد التفكير ، أو وقاوتن الفكر : المنطق . ولكن هذا التصالح بين ما هو قواعد لغة وما هو قوانين فكر في كتاب سيويه - وفي الدرس النحوي العربي القديم بعامة - لم يكن يأتي عرضا كما قد يتوهم في النص السابق حيث كان الحديث عن التكررة ، وهي من موضوعات النص ، بل لقد عقد سيويه في الكتاب ، ذاته بابا خصصه للجهات النحوية المنطقية المذكورة آنفا ، وهو بعنوان «باب الاستقامة من الكلام والإحالة» ، وفيه صنف الكلام إلى مستقيم حسن ، وعمال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو عمال كذب^(١٤٢) .

وواضح أننا هنا إذله جهات - أو موجهات^(١٤٣) Modalities مركبة من جهات عقلية منطقية تخص المعنى ، وجهات لغوية نحوية تخص تركيب الكلام ؛ فالكلام والمستقيم الحسن ، مثل وأثبتك أسمر ، مستقيم اللفظ (جهة نحوية) حسن المعنى (جهة عقلية) . والكلام والمستقيم للمعنى ، مثل أيتك غدا ، مستقيم اللفظ (جهة نحوية) وعمال المعنى (جهة عقلية) ، هو عمال لأنه يجمع بين متناقضين الماضي والمستقبل . أما الكلام والمستقيم الكذب ، مثل وحملت الجبل ، فهو مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ولكنه كذب من حيث المعنى (جهة عقلية) . أما والمستقيم القبيح ، مثل قد زيد رأيت ، فهو مستقيم لفظا ، ولكنه قبيح من حيث ترتيب الكلمات (جهة نحوية) . يبقى أخيرا والمعال الكذب ، مثل وسوف أشرب ماء البحر أسمر ، فهو مستقيم لفظا (جهة نحوية) ، ولكنه عمال مثلا ؛ لأنه يجمع بين المستقبل والماضي ؛ بين «سوف» و«أسمر» ، بالإضافة إلى أنه كذب ؛ لأن التكلم لا يستطيع أن يشرب ماء البحر ؛ فهو يدعى كذبا .

لم يكن سيويه هو الوحيد الذي اتجه بالدرس النحوي العربي هذا الاتجاه الذي يتداخل فيه للمنطق واللغة ، بل إن عمله إنما كان جمعا وتنظيلا للمناقشات النحوية اللغوية البلاغية المنطقية التي انتشلها جيله وأبجل السابق له ، وأغنتها ، بل شبعها الأجيال التالية حتى أصبحت مسائل النحو واللغة والبلاغة والمنطق^(١٤٤) متداخلة متشابكة تعرض في كتاب واحد ، وأحيانا في سياق واحد كما نجد في «الكامل» للمبردة وفي غيره .

١ - هناك خانات فارغة في الطرفين معا : فالاتة المشتقات (مقولات النحاة) خالية عن مقابل مقولات الإضافة والوضع والملكية في لائحة أرسطو ، كما أن هذه الأخيرة خالية هي كذلك عما يقابل المصدر واسم الآلة في لائحة النحاة . وجود هذه الخانات الفارغة ، هنا وهناك ، معناه أن التواصل لا يمكن أن يكون تاما وكاملا بين الفكر الذي يعتمد اللاتحة الأولى والفكر الذي يعتمد اللاتحة الثانية ، ومن ثم فإن التضامن التام متعذر . نعم هناك تطابق بين معظم عناصر اللاتحتين ولكن هناك مع ذلك تخرار واضطدام .

٢ - بما أن مقولات أرسطو ليست صورية منطقية محض ، ولا لغوية نحوية محض بل إنها تحمل مضموما ميتافيزيقيا معينا ، وبما أن مشتقات النحاة هي كذلك ذات طابع منطقي وتحمل مضموما ميتافيزيقيا معينا ، فإن عدم التطابق بين اللاتحتين لايد أن يخلف « فجوة » ميتافيزيقية بين الرؤية اليونانية والرؤية العربية البيانية . ويمكن أن نلخص هذا في غياب مقولة الملكية من اللاتحة العربية ، وهو غياب ينسجم مع التصور العرري الإسلامي الذي يجعل الملك والملكية لله وحده ، فالإنسان لا يملك الأشياء وإنما يتصرف فيها بوصفها من ملكوت الله . وبالمثل يمكن تفسير غياب « اسم الآلة » في لائحة أرسطو بكون مقولات هذه اللاتحة تقوم على « الحمل » ، أي أن المقولات التسع تحمل أو تنقل على المقولة الأولى : الجواهر . هذا عل حين أن اسم الآلة يدل على آلة الفعل ، على أساس أن مشتقات النحاة لا تحصل على الفعل ، بل تدل على من تتصل به الفعل سوعا من التعلق : قلم به أو فيه أو بواسطة ... الخ .

٣ - إن الإطلاق من « الجواهر » (أي من الذات) الخ ، وحمل بقية المقولات عليه ، يجعل العبارة ، ومن ثم التفكير ، تنطق بحكم : حكم على الجواهر - الذات بكذا أو كذا ، في حين أن الإطلاق من « الفعل » ، واشتقاق الأساء منه ، يجعل الجملة تبين من صدر الفعل منه ، أو قام به ، أو ارتبط معه نوعا من الارتباط . ولا ينبغي أن نعطى هنا كبر أهمية لكون البصريين يعدلون « المصدر » هو أصل المشتقات . فالخلاف بين البصريين والكوفيين في هذه المسألة يرجع فحسب إلى نظرات عليهما المذهب النحوي الذي يدافع عنه كل منهما ، وهي نظرات شكلية لفظية في الغالب . ذلك أن المصدر والفعل هما في الحقيقة شيء واحد : كلاهما يدل على « حدث » ، وكل الفرق بينهما أن المصدر يدل عليه مجردا من الزمان ، على حين يميز الفعل زمن وقوعه : فالفعل ليس جوهرا ولا ذاتا ، بل هو فعل بدون زمن . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ينبغي ألا يلتبس عليا شأن الجملة الاسمية في العربية ، فهي ليست مؤلفة من موضوع وفعول تربطها رابطة الحمل كما في اللغات الآرية ، بل هي ، أي الجملة الاسمية ، عند النحاة العرب مبتدأ وخبر . فالأمر يتعلق بل يحمل معنى من المعاني على موضوع ، بل يتعلق فحسب بالإختيار عن اسم وقع الابتداء به في الكلام ، وهذا الإختيار يفيد ما فعله أو ما هو عليه من حال ؛ إذ هو في الأصل فاعل صدر منه الفعل أو قام به (محمد قائم = قام محمد .. الساء زرقاء = زرت الساء) . وهكذا فالأمر يتعلق في الجملة العربية ، اسمية كانت أو فعلية ، بإصدار بيان ، وليس بإصدار حكم كما هو الحال في الجملة اليونانية وفي اللغات الآرية بكيفية عامة .

ومضارب فإن الصيغة الصرفية تدلنا على أن الأمر يتعلق بشخص كثير الضرب ، ... وهكذا . وإنما كانت الدلالة الصناعية الراجعة إلى هيئة الكلمة وزونها أقوى من الدلالة اللغوية للمضرب : لأنها نتيجة تبديلات وإضافات للمادة اللغوية الأصل ، فكان الزيادة في عدد حروف الكلمة أو في نغمتها الموسيقية يؤدي حتى إلى الزيادة فيمعناها ، وهذا في الحقيقة ما يقرره ابن كثير يوضح لا مزيد عليه حين يقول : « إن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نزل إلى وزن آخر أكثر منه ، فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثر عما تضمنه أولا ، لأن الألفاظ أدلة المعاني وأمانة للإجابة عنها ، فإذا زيد في الألفاظ أوجب القسمه زيادة في المعاني » (١) .

ينبغي بعد ذلك ما أسماه ابن جني به « الدلالة المعنوية » التي تحصل استدلالا : فعندما نسمع لفظ «ضرب» في صيغة الفعل فإن فكرنا ينتجه مباشرة إلى التساؤل عن : من فعل الضرب . وهذا بناء على مقدمة منطقية ميتافيزيقية من المقدمات الأساس في النظام المعرفي الباني وحقله المعرفي والأبديولوجي ، هي قولهم : «الفعل لا يدل له من فاعل» (= العالم حادث لا يدل له من محدث) ... وبما جعنا إيراؤه هنا ليس المقدمات الفلسفية المؤسسة للحقل المعرفي الباني ، وإنما جعنا التأكيد على الطابع المنطقي للقولاب الصرفية العربية ، سواء تعلق الأمر بالأفعال أو بالأسماء : فتحويل صيغة الفعل من «كسر» إلى «انكسر» ، هو تحويل للدلالة من الفعل إلى الانفعال ، مثلا أن تحويل «قتل» إلى «تقتل» ، هو تحويل للدلالة من الفعل المستقل إلى الفعل الذي يحصل بالمشركة . ومثل ذلك ، الأساء المشقة التي هي في الواقع قولاب منطقية أشبه بـ «المقولات» في المنطق . وإذا نحن أخذنا برأي الكوفيين المائل إن الفعل هو أصل المشتقات لا المصدر أمكن إيجرا المقابلة التالية التي لا تخفى من دلالة :

مشتقات النحاة العرب

مقولات أرسطو

الجواهر	الفعل
الكم	اسم المرة
الكيف	أداة المبالغة
الكيفية	اسم الهيئة
الصيغة المشبهة	الصيغة المشبهة
أفضل التفضيل	أفضل التفضيل
الإضافة	؟
المكان	اسم المكان
الزمان	اسم الزمان
الوضع	؟
الملكية	؟
الفعل	اسم الفاعل
الانفعال	اسم المفعول
.....	المصدر
.....	اسم الآلة

من تأمل هذا الجدول يمكن الخروج بعدة ملاحظات جعنا منها ما يلي :

الحروف ، بل تتعلق بعلاقة منطقية ، علاقة المفصلة (أفضل ، أكبر ، أصغر ، أسبق ...) . إن أبا بشرى المنطقي لا يرى فرقا منطقيا بين قولنا « زيد أفضل الإخوة » ، وقولنا « زيد أفضل إخوته » ، لأنه يفهم « الإضافة » كما هي مقولة منطقية فيها خاصا . أما السرياق فهو يميز بين القولين ويرى أن الثاني منها « فاسد » ، لأنه يفهم « الإضافة » (أو النسبة ، أو العلاقة) فيها آخر . لقد فهم متى من الإضافة في قولنا « زيد أفضل إخوته » ، للمنى المنطقي لقوله الإضافة ، وهو هنا مفهوم الأخيرة ، وهو علاقة « ف » وعلاقة الأموة كعلاقة الأبوة كعلاقة الضحية والنصفية والمشابهة أما السرياق فهو يفهم من هذه العلاقة معنى « النسبة » ، ولذلك نسب زيدا إلى إخوته ، أي جعله واحدا منهم ، يستغنى الكل الذي يتسمى إليه ، ومن ثم رأى أنه لا يمكن أن يكون « أفضلهم » ، لأنه منهم . وبعبارة أخرى : إن السرياق ينظر إلى « الإضافة » من زاوية الماصق وليس من زاوية المفهوم ، كما تصرف المنطقية^(٣٦) . واعتاد الماصق (= الأفراد ، الجزئيات) في النظر إلى الأشياء وتعرفها ، بدل اعتداد المفهوم (= الصفات العامة ، الكل) خاصة من غاصبات الرؤية اليبانية ، كما سئرى ذلك في حينه .

- ٣ -

إذا كان النحلة قد وطئوا في تفكيرهم وأباحتهم بين منطق اللغة ومنطق العقل ، توحيهم في ذلك إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كما شرحناها آنفا (= النظر إليها بوصفها كائنين منفصلين ومستقلين) ، فإن عليه أصول الفقه قد عملوا على إحكام هذا الربط حينما طابقوا في أبحاثهم الأصولية بين الدلالة والاستدلال ، بين طرق دلالة اللفظ على المعنى وطرق تصرف العقل فيها ، فربطوا هكذا بين قوانين تفسير الخطاب وتقنيات تحليله ، وبين « مبدئيه » العقل وآليات نشاطه ، فصار عمل العقل عندهم يعني « استثمار النص » ، وهو ما يسمونه بـ « الاجتهاد » ، وصار « المقول » في عرفهم هو « مقول النص » ، على حسب تعبيرهم .

إن مساهمة الفقهاء ، وعلما الأصول منهم بخاصة ، في التشريع للعقل العربي عموما ، وللعقل البيان خصوصا ، مساهمة « أصيلة » وإسبانية ، أبرزنا بعض مظاهرها في موضع آخر ، وسيكون علينا في هذا الجزء أن نبرز أبعادها ونتائجها . لنبدأ إذن بتناول البعد الذي يمتنا هنا في هذه الدراسة ، وهو التعلق بعلوم علماء أصول الفقه في تكريس الإشكالية التي نحن بصدد حلها وتنميتها : إشكالية اللفظ والمعنى .

إذا تعصفا أي كتاب من الكتب المؤلفة في أصول الفقه ، قديمة كانت أو حديثة ، فإتينا نجد « أبواب الخطاب » ، أو « المبادئ اللغوية » على حسب تعبير الفقهاء ، أو « القواعد اللغوية » على حسب تعبير بعض المعاصرين ، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب^(٣٧) . وهذا شيء يجدر تبريره في تصورهم لموضوع علمهم ذاته . ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس ، أساسا ، ووجهه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية - « والأدلة هنا هي أساسا النصوص : القرآن والسنة - فإن الشاغل الأول والرئيسي لأصحاب هذا العلم سيكون ، بالضرورة ، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى

هذا الاختلاف بين مقولات أرسطو ومشغلات النحلة العرب وعلم التطبيق التام بينها ، بالإضافة إلى ما أبرزته من الاختلاف بين طبيعة الجملة في اللغة العربية وطبيعتها في اللغة اليونانية ، وما أشرنا إليه من وجود « فجوة » ميتافيزيقية تفصل بين الرؤيتين اللتين تعبر عنها اللغتان العربية واليونانية ... كل ذلك يسفر لنا ذلك الصدام الذي عرفته الثقافة العربية بين النحلة والمنطق ، والذي حكته بقوة ووضوح تلك المناظرة الشهيرة التي جرت بين أبي سعيد السرياق النحوي المتزل ، وأبي بشرى ابن يونس المنطقي ، في بغداد سنة ٣٢٦هـ ، مجلس الوزير الفضل بن جعفر بن الرقات .^(٣٨)

كانت مراقبة السرياق مركزة حول نقطة واحدة هي تأكيد المضمون المنطقي للنحو العربي ، ومن ثم إبطال ادعاء المناطقة أن النحو شيء والمنطق شيء آخر على تقديره أن المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ ، فإن أثر المنطق بالمعنى فبالعرض ، وإن أثر النحو بالمعنى فبالعرض ، ولا [للمنى أشرف من اللفظ ، واللفظ أوسع من المعنى » ، كما قال متى . إن السرياق يرفض هذه الدعوى رفضا كاملا . يرى أنه « النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة » .

ولكي يثبت أبو سعيد السرياق الطابع المنطقي للنحو العربي ، واستغناء العربية عن المنطق « اليوناني » ، يطرح على خصمه عدة مسائل « نحوية » لا تتعلق بالألفاظ وحسبا ، بل بما وراءها من معان وأحكام منطقية . من ذلك معاني حرف « الواو » ، التي هي النحلة بفسطها : معنى الحفظ والقسمة والاستئناف والتفصيل والمعية والحال ... الخ . ومن ذلك أيضا الصيغ التي يجوز فيها استعمال « أفضل » والتفصيل والصيغ التي لا يجوز ذلك فيها . ويخاطب أبو سعيد السرياق خصمه متى في ذلك الشأن قائلا : « ما هنا مسألة علاقته بالمعنى العقل أكثر من علاقته بالشكل المنطقي » . ما تقول في قول القائل : زيد أفضل الإخوة . قال (متى) : صحيح . قال (السرياق) : فما تقول إن قال : زيد أفضل إخوته . قال (متى) : صحيح ... فقال أبو سعيد : أفتيت على غير بصيرة ولا استبانة . المسألة الأولى جوابك عنها صحيح ، وإن كنت شافلا من وجه صحتها . والمسألة الثانية جوابك عنها غير صحيح ، وإن كنت أيضا ذاهلا من وجه بطلانها ثم يشرح السرياق وجه الصحة والخطأ في ذلك فيقول : « إن أخوة زيد هم خير زيد ، وزيد خارج عن مجتمهم . والدليل على ذلك أنه لو سأل سائل فقال : من أخوة زيد ؟ لم يجز أن تقول : زيد وعمرو ويكر ونخالد ، وإنما تقول : عمرو ويكر ونخالد ، ولا يدخل زيد في مجتمهم . فلماذا كان زيد خارجا عن إخوته صار غيرهم ، فلم يجز أن تقول : أفضل إخوته ، كما لم يجز أن تقول : إن حراك أفضل البدال ، لأن الحميم غير البدال ، كما أن زيدا غير إخوته . فلماذا قلت : زيد غير الأخوة ، جزا ، لأنه أحد الأخوة ، والاسم يقع عليه وعلى غيره فهو بعض الإخوة . ألا ترى أنه لو قيل : من الإخوة ؟ عددهم منهم ، فقلت : زيد وعمرو ويكر ونخالد ، فيكون بمنزلة قولك : حراك أخوه (= أفضل) الحميم ، لأنه داخل تحت الاسم الواقع على الحميم » .

واضح أن المسألة المطروحة هنا مسألة منطقية وليست مسألة نحوية ، فهي لا تتعلق بالإعراب ، أي بوضع الحركات على

أنهira الكلام في الملقى والمستثنى، والإصابة في الاجتهاد، وهذا مختص بأبواب أصول الفقه عامة^(٣٧).

لقد أجتنا هذا النص على طوله لأنه يقدم لنا بنية علم أصول الفقه، أعني أبوابه في علاقتها بعضها مع بعض، وتوقف بعضها على بعض. وإذا كان بعض المؤلفين يسلكون مسلكاً آخر في ترتيب أبواب كتبهم للمؤلفة في هذا العلم، فإن «الترتيب» الذي قدمه لنا أبو الحسن البصري، والذي اعتصده في تصنيف كتابه يمكن عمله بحق الترتيب الأمثل الذي يعكس البنية الداخلية لهذا العلم. لقد اعتمد أبو الحسين البصري في «الترتيب» الأسبقية المنطقية فانتقل من المباحث المنوية الأصولية. ذلك لأنه لما كان المنطق في البحث الأصولي هو الخطاب (القرآن والحديث) فقد وجب البدء به أبواب الخطاب، وهي الأبواب التي يتمم بوضع قوانين لتفسير الخطاب. ثم يلي ذلك البحث في أفعال النبي من حيث إنها مصدر للتشريع، لأن أفعاله، من حيث الدلالة، كلامه سواء بسواء، فهي جزء من السنة. ثم يأتي بعد ذلك «الإجماع» وقد وجب تأخيرها عن أبواب الخطاب لأن حجيتها، أي إثبات صحة الأخذ به أصلاً للتشريع، إنما تستند من الخطاب. ويدخل في الكلام عن الإجماع الكلام عن «الإجماع» لأن بعضها، وهو خبر الواحد من الناس، يستدل به وجوب الأخذ بها بالإجماع، ولأن بعضها الآخر، وهو القرائن، طريق إلى إثبات حجته بالإجماع. ويعد استيفاء الكلام في الإجماع والإخبار يأتي الكلام في القياس. وقد جعلت مرتبته بعد الإجماع لأن حجيتها تثبت - من بين ما تثبت به - بالإجماع. والكلام في القياس يدور حول أربعة أركان: الأصل والقرع والحكم والمعللة. ولكل منها علاقة مباشرة بالبحث المنوي: البحث في العلاقة بين اللفظ والمعنى. فالأصل نص، والحكم نص، أو يستند من النص، والمعللة يجتنب إليها بقرينة توجد في النص. ويعد استيفاء القول في الأصول - أو الأدلة - يأتي الكلام عن الأحكام وأثرها من حظر وإباحة، والكلام عن كيفية الاستدلال عليها. وهنا يعود البحث الأصولي إلى الخطاب مرة ثانية لأن الاستدلال على الأحكام إنما يكون باعتماد الخطاب. أما الكلام في الملقى والمستثنى فيشمل الكلام في الاجتهاد والمجتهدين. والاجتهاد كما هو معروف يكون في النص.

واضح إذن أن السلطة المرجعية الأولى في علم أصول الفقه هي للبحوث اللغوية، سواء منها ما يدرس مجسوعاً في «أبواب الخطاب»، أو ما يأتي متفرقاً في الأبواب الأخرى. والمحور الرئيسي الذي يتقلم هذه البحوث هو العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو مسألة الدلالة. ولإشارة فحسب نذكر أن «أبواب الخطاب» وحدها، في كتاب أبي الحسن البصري، تشغل ٣٥٠ صفحة من أصل ٩٩٠ صفحة، التي يتكون منها الكتاب بجزأيه. وهذه الأبواب تضم الفصول الرئيسية التالية: ١ - حقيقة الكلام وقسمت إلى حقيقة وبجاز وأحكام كل منها. ٢ - الكلام في الأوامر: الصيغ اللفظية للأمر. الوجوب والتخيير في صيغ الأمر. ٣ - دلالة اللفظ على الأمر المنطوق والأمر الملقى والأمر المفيد. ٣ - الكلام في النواهي: ماعية النبي، صيغته اللفظية، الأمر والنهي، الوجوب والتخيير، فساد النبي عنه. ٤ - أبواب العموم والمخصوص في دلالة الانقضاء، وهي أكبر أبواب الأبحاث اللغوية الأصولية، وتتناول معنى العموم ومعنى

في الخطاب الذي يتعاملون معه: الخطاب الشرعي. وما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربي، فإن عملية «الضبط» هذه تستند بالضرورة إلى هذا اللسان بما هو كل.

ولكي نجعل القارئ يقدر معنا أهمية والبحث المنوي، ووزنه في الدراسات الأصولية الفقهية، ولكي نمكنه من تكوين فكرة عامة واضحة عن بنية هذا العلم، فنقترح عليه الوقوف هنا قليلاً على كتاب «التمهيد في أصول الفقه» لأبي الحسين البصري المتوفى سنة ٢٣٦ هـ. لقد اخترنا هذا الكتاب بناء على أمرين اثنين: أولهما أنه واحد من بين أربعة كتب كانت كتباً يقول ابن خلدون: «قواعد هذا الفن وأركانها»^(٣٨)، وثانيهما أن مؤلفه معتزلي. ومعلوم أن المعتزلة كانوا الممثلين الرسميين والمخلصين للبيان والتفان للمعنى للبيان، وقد ظلوا دافعاً كذلك.

يستهل أبو الحسين البصري كتابه بثلاثة «أبواب» جعلها بمثابة مدخل، ذكر في أولها «الغرض من الكتاب»، وفي الثالث «قصة أصول الفقه»، وفي الثالث «ترتيب أبواب أصول الفقه». وبمنا هنا هذا الأخير الذي يقول فيه ما نصه: «اعلم أنه لما كانت أصول الفقه هي طرق الفقه وكيفية الاستدلال بما وما ينبغي كيفية الاستدلال بها، وكان الأمر والنهي العموم مع طرق الفقه، وكان الفصل بين الحقيقة والمجاز فتفرق إليه معرفتنا بأن الأمر والنهي والعموم ما الذي يفيد على الحقيقة وعلى المجاز، وجب تقديم أقسام الكلام وذكر الحقيقة منه والمجاز وأحكامها وما يفيد به بينهما على الأمر والنهي ليصبح أن نتكلم في أن الأمر إذا استعمل في الوجوب كان حقيقة. ثم الحروف، لأنه قد يجري ذكر بعضها في أبواب الأمر، فلذلك قدمت عليها. ثم تقدم الأوامر والنواهي على بقية الخطاب، لأنه ينبغي أن يعرف فائدة الخطاب في نفسه، ثم نتكلم في شمول تلك الفائدة وخصوصها وفي إجمالها وتفصيلها. وتقدم الأمر على النبي، لتقدم الإثبات على النبي. ثم تقدم المخصوص للعموم على المجمل والمبين، لأن الكلام في الظاهر أولى بالتقديم من الخفي، ثم تقدم المجمل والمبين على الأفعال، لأنها من قبيل الخطاب، ولأن المجمل كالعموم في أنه يدل على ضرب من الإجماع، فحصل معه. وتقدم الأفعال (= أفعال النبي) على النسخ والنسخ، لأن النسخ يدخل في الأفعال ويقع كما يدخل الخطاب. وتقدم النسخ على الإجماع، لأن النسخ يدخل في خطاب الله سبحانه وخطاب رسوله ﷺ، دون الإجماع. وتقدم الأفعال على الإجماع، لأنها تستند على النسخ، والنسخ يستند على الإجماع، ولأن الأفعال كالأقوال في أنها صادرة عن النبي ﷺ. وثالثاً تقدمنا جملة أبواب الخطاب على الإجماع، لأن الخطاب طريقنا إلى صحته، ولأن تقديم كلام الله سبحانه وكلام نبيه أولى. ثم تقدم الإجماع على الإخبار، لأن الإخبار منها أحاد ومنها متواتر. أما الأجل، فالإجماع أحد ما يعلم به وجوب فيها، وهي أيضاً أمارات، فجاورنا بينها وبين القياس. وأما المتواترة فلها وإن كانت طريقاً إلى معرفة الإجماع فإنه يجب تأخيرها عنه كما أخرناها عن الخطاب لما وجب أن نعرف الأدلة، ثم نتكلم في طريق ثبوتها. وإثماً أخرنا القياس عن الإجماع، لأن الإجماع طريق إلى صحة القياس ...». ثم يأتي بعد ذلك الكلام في الحظر والإباحة، ثم

التكليف الشرعي من صلاة وصيام .. الخ ؛ وعندما يتأكد الفقيه من أن هذا الوصف (الإسكار) موجود كذلك في النبيذ ، يحكم على هذا الأخير بالتحريم .

هذا النوع من القياس الذي يعتمد معقول النص (البحث عن الوصف المناسب : العلة) ، يمكن أن يستغنى عنه الفقيه إذا ما انطلق من الرأي القائل بثبوت اللغة بالقياس . إن خطوات تفكيره في هذه الحالة ستكون كالتالي : سيقول في نفسه : إن المشروب الذي تسميه العرب خمرأ ، إنما سمته بهذا الاسم لأنه يفقد العقل ويستره ؛ بدليل أن التخمر في اللغة هو التغطية والستر . وبما أن النبيذ فيه ذلك المعنى الذي يسيبه سمي الخمر خمرأ ، وهو معنى الستر ، فإنه يصح إطلاق لفظ الخمر عليه إطلاقاً حقيقياً كما يطلق على العنب المسقى بهذا الاسم ، ومن ثم يكون حكمه حكم الخمر . وواضح أن هذه النتيجة مبنية على التسليم بثبوت اللغة بالقياس : نسمى عصير الشعير (النبيذ) خمرأ ، قياساً على عصير العنب (الخمر) ؛ لأنه يشترك معه في العلة التي سمي بها الخمر خمرأ ، وهي « التخمر » ؛ أي ستر العقل . ومثل ذلك أيضاً لفظ « السارق » ، الذي وضع في اللغة من يأخذ مال غيره خفية من المكان المحفوظ فيه . فلذا قلنا بثبوت القياس في اللغة ، أطلقنا ذلك اللفظ - حقيقة لا مجازاً - على « النباش » الذي يأخذ أكفان الرق خفية وهم في فيورهم ، وحكمنا عليه بحكم السارق (= قطع اليد) . . . وهكذا . فاقول بثبوت اللغة بالقياس (= تسمية الشيء باسم شيء آخر لاشتراكهما في علة = التسمية) ، يمكن أن ترتب عنه نتائج فقهية . ولذلك كان البحث فيه مبرراً - كما قلنا - داخل أصول الفقه . وقد اختلف الأصوليون في هذا الموضوع اختلافًا كبيراً . والظاهر أن الغالبية العظمى منهم لا يميزون هذا النوع من القياس في اللغة لأنه يؤدي في نظرم إلى التناول على العرب ، ومن ثم إلى إفساد اللغة التي نزل بها القرآن . وهم يحتجون بأن العرب لم يراعوا مثل هذا القياس في تسميتهم الأشياء ، ففد سمو الفرس « أدهم » لسواده ، و« كمناء » لحمرته ، ولكنهم لا يسمون الثوب الأسود « أدهم » ، ولا الثوب الأحمر « كمناء » .

أما بخصوص المسألة النظرية الثالثة في البحث اللغوي الأصولي ، وهي التي تتعلق به الأسماء الشرعية ، فإن النقاش حولها يرجع في أصله إلى تمييز العزلة والخروج وبعض الفقهاء بين ثلاثة أصناف من الأسماء : الأسماء اللغوية التي تدل على ما وضعت له أول مرة ، كـ « رجل » و« حجر » الخ ، أو على ما خصصت له بالعرف والاستعمال ، مثل « البداية » ، التي تدل في أصل الوضع اللغوي على كل ما يدب على الأرض ، ثم خصصها العرف والاستعمال على ذوات الأربع . والأسماء الفقهية ، أي التي تحمل معنى دينياً ، كلفظ « الإيمان » ولفظ « الكفر » ولفظ « الفسق » .. الخ . والأسماء الشرعية ، كـ « الصلاة » التي تدل لغة على الدعاء ، وشرعاً على جملة الأفعال والأحوال المعلوم . ويبدو أن الذي أثار المشكل أول مرة هو النقاش البقلاص أحد أقطاب الأشعرية . لقد اعترض على القول بأن الشارع نقل الأسماء الشرعية هذه من معناها الذي تواضعت العرب عليه ، وهو المعنى اللغوي ، إلى معنى آخر شرعي ، محتجاً بأن هذه الأسماء ودرت في القرآن . والقرآن نزل بلغة العرب كما نص على ذلك هو نفسه ، ومن ثم فلا بد أن تكون معنى هذه الأسماء الشرعية بما كان

المخصوص ، وما يفيد العموم من جهة المعنى وما يفيد من جهة اللفظ ، ويخصص المصم ، وبناءً على الخاص . . . ولما أطلق والمفرد . - للجميل والبيان : في العبارة وفي المعنى ، ودرجات البيان ، وما يحتاج إلى بيان وما لا يحتاج إلى بيان .. الخ .

وهكذا فإذا نظرنا الآن إلى البحث الأصولي من الزاوية الإيسنولوجية للمصنف ، وعلى ضوء هذا الوصف الذي قلناه لبينة العلم الأصولي ، أمكن القول بدون تردد ، إنه ، أساساً ، بحث في الدلالة ذات دلالة النص ودلالة معقول النص . أما البحث في دلالة النص فتراه عملية استقراء واسعة لأنواع العلاقات التي تقوم بين اللفظ والمعنى في الخطاب اليان يقصد ضبطها وصياغتها في قواعد . وأما البحث في دلالة معقول النص أو معنى الخطاب ، على حسب تعبير بعض الأصوليين ، فهو حول محور رئيس واحد هو القياس . والقياس الفقهي هو تحديد حكم « الأصل » (= ما ورد فيه نص) إلى « الفرع » (= ما لم يرد فيه نص) ، باختصاص معقول ذلك النص نوعاً من الاعتماد . وإذن فهناك مستويان متميزان ، ولكن متكاملان ، في البحث الأصولي : المستوى الذي يحوره اللفظ / المعنى ، في علاقتها الثانية كزوج ، والمستوى الذي يحوره الأصل / الفرع ، الذي يمثل فيه الزوج اللفظ / المعنى موقع الأصل . إن هذا المستوى اللذان سيكون موضوع دراسة أخرى ، ولذلك سنقتصر هنا على المستوى الأول ، المستوى الذي يتمحور حول العلاقة بين اللفظ والمعنى .

يتناول البحث الأصولي العلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحيتين ، نظرية وتطبيقية .

ويقدم النقاش من الناحية النظرية حول ثلاث مسائل رئيسية : ١- أصل اللغة ، هل هو توقيف أم اصطلاح . ٢- جواز أو عدم جواز القياس في اللغة . ٣- الأسماء الشرعية مثل الصلاة والصيام والزكاة .. الخ .

وإذا كانت أبحاث الأصوليين حول أصل اللغة إما هي امتداد لمناقشات اللغويين والمكلمين التي تعرفنا جوانب منها في فقرة سابقة ، ولا شيء يبرر الاشتغال بها في مبداهم ، إذ لا تتعلق بها مسائل عليهم تعلّقاً مباشراً ، فإن مناقشتهم حول المسألة الثانية ، المتعلّقة بجواز القياس في اللغة أو عدم جوازها ، لها ما يبررها داخل حقل تفكيرهم ؛ ذلك لأن القول بثبوت اللغة بالقياس قد يجمعه مع استغناء الفقيه عن استعمال القياس الفقهي في بعض المسائل . بيان ذلك أن القياس الفقهي ، المتمد على معقول النص ، يقضي مثلاً بتحريم النبيذ (وهو فرع) بناء على اشتراكه مع الخمر (وهو أصل) في علة التحريم التي هي الإسكار . وهذه النتيجة (= تحريم النبيذ قياساً على الخمر) يصل إليها الفقيه بعد أن يقوم بعملية « السير والتصميم » ، التي يستعرض خلالها الأوصاف التي في الخمر (= التقييم) ، ثم يجتريها واحداً واحداً (= « السير ») ، ليصل إلى الوصف المناسب لأن يطاق به التحريم الذي دل عليه نص واضح وليس فيه (« أي أياها للذين آمنوا إما الخمر والميسر والأصاب والأزلام راسين من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحوا » - الثالثة ٩٠) . وعندما يميل الفقيه اللغوي بالفقيه إلى أن الوصف المناسب لأن يكون علة للتحريم هو « الإسكار » ، لكون الإسكار يفقد العقل ، ولأن فقدان العقل يسقط

سابق النفي أو الإثبات أو الشرط ، مثل «لاوصية لوارث» ، والنكرة الموصوفة بوصف عام ، مثل «وليعبد مؤمن غير من مشرك» (البقرة ٢٢١) ، وما أضيف إليه ذكره «وجميع» لفظاً ومعنى ، مثل «كل نفس بما كسبت رهينة» (الذئ ٣٨) . وأما المشترك فهو اللفظ الذي يدل بالوضع اللغوي الأصل على معنيين أو أكثر ، كـ «الزوجة» يقال للسيد والمريد ، و«العين» يقال للحاسة المعروفة ولعين الماء وللذهب والمشمس . وقد اختلف الأصوليون اختلافًا كبيرًا وإسما في حكم العام والمشتراك ، ولم فيها أقوال متضاربة تختلف باختلاف المذاهب الفقهية .

٢ - اللفظ من جهة المعنى الذي استعمل في ضمن سياق معين صفان : حقيقة ومجاز . فاللفظ يكون على الحقيقة إذا دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي ، ويكون على المجاز إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي . ولكل أقسام وأحكام ، فالخفية مثلا يرون أن المجاز طريق من طرق أداء المعنى طلة مثل الحقيقة . أما الشافعية فيرون أن اللفظ لا يكون مجازا إلا إذا تامل حمله على الحقيقة ، ومن ثم غدلته دلالة ضرورية ، فلا يكون له عموم وإنما يتناول به كل ما يصح من الكلام . واختلفوا كذلك في استعمال اللفظ في معناه الحقيقي والمجازي في إطلاق واحد . فلفظ «اللسان» في قوله تعالى «لو لاسم النساء فلم نجعلوا ماء متيموا» (النساء ٤٢) ، يندى لللسان باليد (الحقيقة) ، كما يندى الوطء (المجاز) «قال الشافعية إنه لا مانع يمنع من إرادة المعنيين معا ، وقيل الخفية إن المراد هو المعنى المجازي وحده مستلئيل على ذلك ، من الساحة اللغوية ، بكون التعبير عن اللسان جاء على صيغة المجازة (اللازمة) ، وهي صيغة ترجيح المعنى المجازي (للسان المراد) على المعنى الحقيقي (لسان جسم المرأة) .

٣ - واللفظ من جهة درجة وضوح معناه صفان رئيسان : محكم ومتشابه وبينهما درجات : للمحكم هو اللفظ الذي يدل على مفهوم بعينه لا يحتمل التفسير ولا التأويل ولا النسخ (= في عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «وإله بكل شيء عليم» . والمتشابه عكسه ، وهو ما خفيت دلالاته وتعلقت معرفة المقصود منه ، مثل فوائض السور في القرآن ، والآيات التي تفيد التشبيه ظاهريا . وتتدرج الألفاظ من المحكم إلى المتشابهة بحسب الترتيب التالي : المحكم وهو الحكم نفسه ، إلا أنه يقبل النسخ (= في عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والذين يرمون المحصنات ثم لم يأتوا بأربعة شهداء فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور ٤) . فالجلد معروف ، والمحدد محدد ، ومن ثم فهو مفسر ، ولكن كان يمكن أن تنسخ هذه الآية بأية أخرى تلقى الجدل أو تنقص من عدد الجلدات أو تزيد ، كما حصل فيما يتعلق بآيات أخرى تعرضت للنسخ . والمعنى وهو المكسر من حيث إنه يدل على معنى مقصود لا يتعارض مع السياق الذي ورد فيه ، ولكنه يختلف عنه من حيث إنه يحتمل التأويل والتفسير فضلا عن أنه يقبل النسخ . والظاهر وهو الذي يدل على معنى خفي ، ولكنه غير مقصود في السياق ، مع احتماله التفسير والتأويل ، وقيل هو الذي ، مثل قوله تعالى «فانكروا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ٣) ، فظاهره يدل على الترخيص بكنكح ما طاب من النساء ، ولكن معناه المقصود من السياق هو قصر عدد الزوجات على أربعة . والحفي وهو ما كان

يعرفه العرب من لفظهم ، ولا لا تكن حرية . والشارع لم يتقل هذه الأساليب من معنى إلى معنى آخر ، بل أبقاها على معناها اللغوي الأول ، ثم شرط أمورا أخرى تنضم إلى ذلك المعنى ، وبه أصبحت شرعية . فالصلاة لغة : الدعاء ، وفي الشرع دعاء اشترط الشارع فيه الركوع والسجود وقراءة الفاتحة . الخ (٣٨) . هذا ، ويسود أن المسألة في أصلها مسألة كلامية ، أعني أنها تنتمي إلى علم الكلام . فالمعزلة الذين يقولون بـ «التأويل» ، أي بضرورة نقل المعنى اللغوي ، في الآيات المتشابهة التي تفيد النجس ، إلى معنى مجازي يفيد التنزيه ، يجتنبون للمعني بأن الله نقل بعض الألفاظ في القرآن عن معناها اللغوي إلى معنى شرعي خاص . أما الأشاعرة الذين يعارضون «التأويل» كما يمارسه للمعزلة ، فقد كان عليهم أن يفسدوا حجة خصومهم تلك ، وقد تولى البطلان ذلك كما رأينا .

تلك فكرة موجزة من المناقشات التي دارت بين علماء أصول الفقه حول ما أسماه بالمتشابهة النظرية من أبحاثهم اللغوية . أما الجانب التطبيقي من هذه الأبحاث ، وهو يتعلق مباشرة بتفسير الخطاب الشرعي ، فإنهم يتناولون فيه أنواع الدلالة ، دلالة اللفظ على المعنى ، كما استخلصوها بـ «الاستقراء» من كلام العرب . وهذا في الحقيقة ما يشكل العمود الفقري في البحث الأصولي . وما أن ما عينا هنا في موضوعنا ليس استقصاء ما يفرده الأصوليون في حله المسألة أو تلك ، بل أخذ فكرة عامة ، لكن واضحة ، من نوع القضايا التي وظفوها فيها تفكيرهم ، والتي من خلالها تشكلت فقههم وتطوّر ، ففهم البيان في مجله . فإذنا نستعرض هنا مرة أخرى على تقديم وصف إجمالي لأنواع العلاقة التي يقيمونها بين اللفظ والمعنى ، ويصاهاة أخرى ؛ وجوه دلالة الألفاظ على المعاني .

وإذا نحن تركنا جانبا المسائل التي تدخل في أبواب النحو ، كمعاني الحروف مثل الواو والفاء وثم ... وأدوات الحصر والاستثناء ، وتقسيم الاسم إلى جامد ومشتق . الخ ؛ وقد هي كثير من الأصوليون بالغوص فيها ضمن كلامهم عن «البيان اللغوية» (٣٩) ، فإن علاقة اللفظ بالمعنى ، عند الأصوليين ، يمكن ضغطها عبر التضمينات التالية :

١ - اللفظ من جهة المعنى الذي وضع له أصلا ثلاثة أصناف : خاص وعام ومشتق . أما الخاص فهو ما وضع لوحده مفرد ، سواء كان واحدا بالاشخص كزيد ، أو بالنوع كإسمان ، أو بالجنس كحيوان ؛ وسواء وضع للنفات ، كرجل وشجرة ، أو للمصان كالعلم والجهل ؛ وسواء كان واحدا بالحقيقة ، كالأخلاق السابقة ، أو كانت الوحدة التي يدل عليها افتراضية فحسب مثل أساليب الأعداد (ثلاثة ، أربعة ، ...) . ومن صور الخاص : الأمر والنهي والمطلقات والمقيد . وإذا ورد لفظ خاص في نص شرعي فإنه يتناول مدلوله قطعا ما لم يدل دليل على عرصة عنه . وأما العام فهو ما دل على أفراد كثيرين ، سواء بلفظه مثل «رجال» ، أو بمعناه مثل «قوم» . ويعرف العام بألفاظ كثيرة منها «إله» التي تدل على الجنس ، سواء كانت التكملة جمعا وصلتين مسلمة ، أو مفردة (السارق ، السارقة) ، ومثل أساليب الشرط كـ «من» و«ما» و«إي» ، مثل : «من شهد منكم الشهر فليصمه» (البقرة ١٨٥) ، وأساليب الاستثناء مثل : «من فعل هذا بالغتاه (الأنبياء ٥٩) ، والأساليب الموصولة ، والأساليب المنكرة في

بما هو أكثر ، كالضرب مثلا . وأخيرا : ٤- دلالة الاختصاص : وهي دلالة اللفظ على مسكوت عنه يتوقف صدق الكلام على تقديره ، مثل قول النبي «رفع عن أمتي الخطأ والنسيان وما استكرهوا عليه» . فاللفظ لا يستقيم إلا بتقدير كلمة «أمتي» قبل كلمة «الخطأ» ، فيكون اللفظ هو أن الرفوع عن المسلمين هو «إثم الخطأ والنسيان» ، لا خطأ ذاته ولا النسيان ذاته .

فذلك هو تصنيف الحفية لأنواع الدلالات ، أما الشافية فلأنهم يصنفونها إلى صفتين : دلالة المتكلم والمقصود : متطوق اللفظ ودلالته الصريحة ، مثل الدلالة على حل البيع وحرمة الربا ، في قوله تعالى «وأحل الله البيع وحرم الربا» (البقرة: ٢٧٥) . ودلالة المقهور ، وهي قسمان : مفهوم الموافقة وهو أن يلد اللفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور في الحكم ، وهو ودلالة النص «نفسه عند الحفية» . ومفهوم المخالفة ، وهو أن يلد اللفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ، أو هو ثبوت نفي حكم المتطوق به للمسكوت عنه ، ويسمى أيضا «دليل الخطاب» ، وهو أنواع : منها مفهوم الصفة ، مثل قوله تعالى : «ومن لم يستطع منكم طولا أن ينكح المحصنات المؤمنات ، فمن ما ملكن أيمنكم من فتياتكم المؤمنات» (النساء: ٢٥) ، فإن وصف الفتيات المحصنات بـ «المؤمنات» ، يفهم منه حرمة «الكافرات» ، ومفهوم المحصر ، مثل قول النبي : «إنما الشفعة فيها لم يقسم» ، يفهم منه أن الشفعة محصورة فيها لم يقسم ، ولا تتناول ما عدله . ومفهوم الشرط ، مثل قوله تعالى : «وإن كن أولاد حل فأنفقوا عليهم حتى يضمن حملهن» (الطلاق: ٦) ، فهو يدل بصريح العبارة على وجوب النفقة للمرأة الحمل للتحمل المختصة (المطلقة) ، ويفهم منه عدم وجوب النفقة للمتعة غير الحمل . ومنه مفهوم الغاية ، مثل قوله تعالى : «وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخطيط الأبيض من الخطيط الأسود من الفجر» (البقرة: ١٨٧) ، فقد دل بصريح العبارة على إباحة الأكل والشرب في الليل أثناء رمضان حتى مطلع الفجر ، ويفهم منه تحريمها بعد هذه الغاية أي بعد مطلع الفجر . ومفهوم الصدد ، مثل قوله تعالى : «فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور: ٤) ، فإنه يفهم من صريح عبارته أن العقوبة الشرعية محدودة في «ثمانين» ، ومن ثم يفهم منه وجوب التزام هذا العدد ، وعدم النقص من أو الزيادة فيه . والجداول التاليل يخلص هذه التقسيمات :

معناه ظاهرا في نفسه ، ولكن تربطه بلفظ آخر مشابه في المعنى ، مثل قوله تعالى «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما» (المائدة: ٣٨) ، فمعنى «والسارقة» في نفسه ظاهر ، ولكن تربطه بـ «البيش» الذي يترجأ إكتفاء الموق علاقة المشابهة في المعنى ، ومن هنا سؤال يطرح نفسه : هل البيش يدخل في معنى السارق ومن ثم يحكم عليه بالهكك نفسه ؟ والمشكل وهو ما تنسب معناه بمعنى لفظ آخر أو أكثر بسبب اشتراكها في الدلالة ، حقيقة أو مجازا ، والمثال المشهور في هذا الصدد هو قوله تعالى : «والملطقات يترصهن بأنفسهن ثلاثة قروء» (البقرة: ٢٢٨) ، فالقراء في اللغة يعني الحيف والطهر منه معا . فأجيبا مقصود في الآية ؟ وأخيرا هناك المجمل وهو ما خفي معناه ولا سبيل إلى معرفته إلا ببيان . فإذا بين الشارع معناه كان من جملة المفسر ، وإذا لم يبين الشارع معناه التحق بالشكل وأصبح موضوعا لاجتهاد الفقهاء .

٤ - واللفظ من جهة طريق دلالاته على المراد منه أربعة أقسام (بحسب الحفية) : ١- دلالة العبارة ، وهي دلالة اللفظ على المعنى المقصود أصالة أو تبعا ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء: ٣) ، فهذه الآية تحمل معنيين : أولها قصر عدد الزوجات في أربعة وهو المقصود أصالة ، وثانيها زيادة النكاح ، وهو معنى آخر مقصود تبعا ؛ أي أنه ليس المقصود الأصل بحسب السياق . ٢- دلالة الإشارة وهي دلالة اللفظ على معنى غير مقصود من السياق ، ولكنه يفهم مع شيء من التأمل ، مثل قوله تعالى «وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف» (البقرة: ٢٣٣) ، فلفظ المباشر للآية هو أن نفقة الوالدات المرضعات المطلقات واجبة على الأب ، وهذا هو دلالة العبارة ، ولكن يفهم من الآية - كما يقول الفقهاء - أن الولد ينسب إلى أبيه دون أمه . ويتبين وأجيب هذا على كون الآية استعملت لفظ «وله» ، كأنه إشارة إلى ملكية الأب لآيته . إذ اللام تفيد الملكية . ٣- ودلالة النص ونسب أيضا ودلالة الدلالة ودلوى الخطاب ودلوى الخطاب ، ودلوى الخطاب ، أو «القياس الأول» ، والقياس الجلي ، أو «القياس في معنى النص» . وللمقصود هو دلالة اللفظ على معنى الحكم المتطوق به إلى مسكوت عنه ، لاشتراكها في وصف يفهم منه أنه هو حلة الحكم ، مثل قوله تعالى : «ولا تقل لها ألف ولا تهرها» (الأسراء: ٢٣) ، فعبارة النص تنبئ عن إيذاء الرلدين بالكلام والشتيم ، غير أنه يفهم من هذه العبارة ، بالأولى ، التي عن إيذائها

اللفظ/المعنى عند الأصوليين

١ - من جهة الوضع



٢ - من جهة الاستعمال



٣ - من جهة درجة الوضوح



٤ - من جهة طريق دلالة

١ - عند الحسية



ب - عند الشاعرية



مقاصد الشريعة . إنها الحاصيتان نفسا لما الثان كرسها اللغويون والنحلة في العطل البيان . لتقتصر هنا على هذه الإشارة ولتنقل إلى فقرة أخرى ؛ إلى مظهر آخر من مظاهر إشكالية اللفظ والمعنى .

٤ -

لم تكن إشكالية اللفظ والمعنى خاصة بعلوم اللغة والنحو والفقه ، بل لقد كانت حاضرة أيضا في علم الكلام خلال مختلف مراحل تطوره ، منذ نشأته إلى أنقر نجهه . وهذا ليس راجعا إلى كون كثير من المتكلمين كثيرا في الوقت نفسه علماء في اللغة والنحو أو فقهاء أصوليين ، وأهم من ثم قد انشغلوا بهذه الإشكالية داخل تخصصاتهم والفرعية هذه ؛ بل إن ذلك راجع إلى أن كثيرا من قضايا علم الكلام الأساسية قد اصطلمت بإشكالية اللفظ والمعنى ، وفي بعض الحالات كانت هذه القضايا نتيجة للانخراط في هذه الإشكالية . وهكذا فإذا كانت الأبحاث والدراسات البيانية قد انقسمت منذ تبلورها في أبحاث منظمة إلى تيارين : تيار عنى بصفة خاصة بقوانين تفسير الخطاب ؛ وتيار انشغل بصورة أساسية بتجديد شروط إنتاج الخطاب ؛ كما

تلك كانت نظرة موجزة عن المباحث اللغوية عند الأصوليين^(٣٠) . وهي المباحث التي تشكلت كيا أسلفنا القول ، الممود القفري لعلم أصول الفقه ، خصوصا إذا أضفنا إليها مبحث «القياس» من جهة كونه مجرد صنف من أصناف الدلالة (الدلالة بالمقول أو دلالة معنى الخطاب) كيا فعل كثير من الأصوليين^(٣١) . والواقع أن الشيء الأساس الذي لايد أن يلت نظر الباحث الإستمولوجي في علم أصول الفقه ، هو أن النشاط العقل داخله نشاط وحيد الاتجاه : يتجه دائما من اللفظ إلى المعنى كيا في علم اللغة وعلم النحو وعلم البلاغة . صحيح أن الأحكام الشرعية إما تؤخذ من ألفتها ، وأهم هذه الأدلة وأصلها جميعا القرآن . غير أن الأصوليين انسقروا أنسبنا كثيرا مع إشكالية اللغويين والنحاة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى ، فجعلوا من «الاجتهاد اجتهادا في اللغة التي نزل بها القرآن ، فكانت النتيجة أن شغلهم المسائل اللغوية عن المقاصد الشرعية^(٣٢) ، فعمقوا في العقل البيان ، وفي النظام المعرفي الذي يؤسسها خاصيتين لازمتيه منذ البداية : الأولى هي الانطلاق إلى المعاني ، ومن هنا أهمية اللفظ ووزنه في التفكير البياني ؛ والثانية هي الاهتمام بالمعاني على حساب الكليات (الاهتمام باللفظ وأصنافه الخ .. على حساب

شرحنا ذلك في مدخل هذا القسم من الكتاب - فإن التكلمين كانوا حاضرين ، منذ البداية ، داخل التبايرين معا .

فمن جهة ظهر المتكلمون أول ما ظهروا كـ «دعاة مذهب» في عصر لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا وسائلها المادية متوفرة ؛ فكانت الخطبة وسيلتهم الأولى والأساسية في نشر الدعوة للمذهب والرد على الخصوم . وإذا كانت الخطبة عموماً ، سواء هذه الفئة أو تلك ، تعتمد «الإرسال» المجد ، ومن ثم العناية باللفظ وتركيب الكلام ، فإن خصوصية اللغة العربية ، الخصوصية الراجعة إلى انفصال محددات اللفظ (الحركات) عن مكونات اللفظ (الحروف) ، وإلى الوظيفة المنطقية للصوتية للكلمة (الأوزان) كما يتنا قبل - فإن هذه الخصوصية تجعل جودة «الإرسال» متروكة على مدى جودة العلاقة التي يقيمها الخطيب بين اللفظ والمعنى ، وذلك على مستويين متداخلين ومتكاملين : مستوى الإغراب من جهة ، ومستوى الصورة الصوتية أو الجرس الموسيقي للألفاظ وتركيب من جهة أخرى .

ومن هنا كان لتكلمون ، والمختلطة منهم بخاصة ، للدشنيون الفعليين للاهتمام بتحديد شروط إنتاج الخطاب المبلين ، ومن ثم الرواد الأوائل لما يسمى فيما بعد بـ «علم البلاغة» في الدراسات البيانية العربية .

ومن جهة أخرى ظهر المتكلمون أيضاً ، أول ما ظهروا ، بوصفهم «أصحاب مقالة» ، أي بوصفهم مفكرين منظرين للعقيدة الدينية الإسلامية ، ومدايئين عنها . وبالإضافة إلى مساهمات «التأويل» و «الإعجاز» ، اللتين استطاعتا جهد لتكلمين على مستوى المساهمة في وضع قوانين لتفسير الخطاب المبلين وشروط إنتاجه ، كما سنرى تفصيل في هذا الموضع وفي موضعين ، كانت هناك قضايا أخرى كلامية ارتبط الجدل حولها ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بإشكالية اللفظ والمعنى ، نبرز الكلام عنها فيما يلي :

من هذه القضايا مسألة «خلق القرآن» . لقد قال المعتزلة ، كما هو معروف ، بأن القرآن مخلوق ، وذلك طبقاً لخصائص نظريتهم في «التوحيد» . فالقرآن بما أنه كلام الله فهو ، في نظرهم ، لا يمكن أن يكون قدماه لعدة أسباب : منها أن الكلام بما أنه خطاب (أوامر ونواه وأخبار ...) فهو يقتضي أن يكون هناك مخاطب موجه إليه ، ومن ثم فالقول بقدم الخطاب يلزم عنه القول بقدم هذا الأخير ؛ الأمر الذي يقضي إلى القول بتقدم القدماء ، ومن ثم إلى «الشرك» . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن الخطاب حروف ولفظ ومعان ؛ والقول بأن القرآن «غير مخلوق» قد يقضي إلى القول بقدم حروفه وألفاظه فضلاً عن معانيه ، الأمر الذي يقضي مرة أخرى إلى القول بتقدم القدماء ... إلى «الشرك» .

وفي خضم الصراع والجدال حول هذه المسألة ، وداخل الدائرة البيانية (بين المعتزلة وأهل السنة) تبلورت نظرية - كانت بمثابة حل وسط - تفصل في الخطاب بين المعان بوصفها تقوم في النفس ، وهو ما يسمونه بـ «الكلام النفسي» والألفاظ بوصفها حروفا تلفظ باللسان . لقد حاولت هذه النظرية الأشعرية أن تنتمس لحل لمسألة «خلق القرآن» ، بالقول أن المقصود بكلام الله ، حين وصفه بأنه غير مخلوق ، هو الكلام النفسي لا الألفاظ والحروف . وهكذا وجدت

إشكالية اللفظ والمعنى في الحقل البياني عمالاً حيوياً آخر ، اكتسبت فيه أبعاداً ميتافيزيقية تتعلق هذه المرة بحقيقة كلام الله : هل هو معان فقط أم أنه معان ولفظ وحروف ... الخ .

غير أن هذا البعد الميتافيزيقي اللاهوتي لا يمكن ، مثله مثل سائر الأبعاد «النظرية» في علم الكلام ، ستملا ولا منفصلا عن البعد البشري «التجريسي» ؛ فليتأثير فينا الكلامية إنما يشيها ردُّ الغائب على الشاهد ، أي قياس عالم الأروحية على عالم الإنسان . وفي المسألة التي تهتمنا هنا كان البحث في كلام الله مبنياً على المقابلة بينه وبين كلام البشر ، ومن ثم فإن الفصل بين الجانب النفسي والجانب اللفظي في كلام الله إنما قال به المتكلمون قياساً على كلام البشر . وكما يفعل المتكلمون دائماً فإنهم عندما يقيسون الغائب على الشاهد ، لا يتبدون بهذا الأخير كما هو ، بل يبدون بناءً بالصورة التي تسمح لهم بقياس الغائب عليه . وهكذا ، فلنكن يتأن لهم الفصل في الكلام الإلهي (الغائب) ، بين الكلام النفسي بالنفس ، والكلام المبرر باللفظ ، محمداً إلى تكريس تلك الفصل كحقيقة واقعية لا سبيل إلى رفضها موضوع (الشاهد) بصورة تجعل منه «واقعا» لا يقبل النقاش ، أي «أصلاً» . ولهذا ما حدث بالفعل ؛ فالفصل بين المعنى (أو الكلام القائل بالنفس) واللفظ (أو الكلام كما يعبر عنه باللسان) ، كان يؤخذ على الصديق البشري كحقيقة واقعية لا سبيل إلى رفضها موضوع السؤال ، على نحو كرس النظر البيانية التي تفصل بين اللفظ والمعنى وتغطي لكل منهما كياناً مستقلاً ، وجعل هذه النظرة واسعة .

ومن المسائل التي تفرقت عن المسألة التي أثارها المعتزلة حول «خلق القرآن» ، مسألة أصل اللغات : هل اللغة توقيف وإلهام أم هي مواضعة واصطلاح ؟ ذلك أن القول بأن القرآن مخلوق - وهو كلام - يقتضي القول بأن اللغة ترجع في أصلها إلى المواضعة والاصطلاح ، أو هو على الأقل يسمح بذلك . وبالعكس ، فالقول بأن القرآن غير مخلوق يقضي إلى القول بأن اللغة توقيف وإلهام . ولذلك نجد للمعتزلة ، أصحاب القول بخلق القرآن ، يقولون بالمواضعة والاصطلاح بوصفها «أصل» اللغة ، على حين نجد خصومهم من أهل السنة والأشاعر الغائبين بأن القرآن غير مخلوق ، يقولون في الغالب ، بأن اللغة أصلها التوقيف ، والإلهام ، «و السمع» (من الله بواسطة نبي) .

ننشر أخيراً إلى مسألة الأسماء والأوصاف التي يتبنّى إيجازها على الله . وقد اختلف المتكلمون بشأنها ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يقول بضرورة الاختصار ، عند الكلام عن الله ، على الأسماء والأوصاف التي وصف بها نفسه في القرآن أو على لسان النبي ، وفريق يقول بالعكس من ذلك أنه ينبغي إجراء الأسماء والأوصاف التي يدل المعقل أنه يحسن إيجازها على الله . ومن هنا أشكلوا من زاوية أخرى مسألة أصل اللغات : فالتفكرون بعدم جواز إجراء أسماء وأوصاف ، على الذات الإلهية ، لم ترد في القرآن أو على لسان النبي ، يروا ذلك بأن دلالة الاسم على الشيء مسألة ترجع إلى التوقيف والسمع ؛ على حين قال المخالفون بالعكس ، مستندين في ذلك إلى القول بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح⁽³³⁾ .

تلك هي بعض القضايا الفرعية التي أثّرت فيها مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى في علم الكلام ، اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إليها

قد اعتدوا جميعاً ، كل وفق أصوله المنهجية ، كما أسهموا كلهم بهذه الدرجة أو تلك في تقنيته ضمن نطاق محدد لا يجوز اختراقه .

ماتريد أن نخلص إليه هنا ، هو أن التأويل في الحقل المعرفي البشري لا يمكن في أي وقت من الأوقات ، ولا لدى أية فرقة من فرق البيانيين ، تجاوز اللغة العربية بما هي عداد أساسي من معدات النظام المعرفي الذي يصدر عنه ، بل بالعكس من ذلك ، لقد كان التأويل عديمه يعنى توظيف هذا المحدد (= اللغة) في بنية Structuration العقل المعرفي توظيفاً مقنناً مضبوطاً ، وذلك لجعل نظام الخطاب ونظام العقل متطابقين ، مع إخضاع هذا لذلك إذا لزم الأمر . إذن فالتأويل البياني ، من هذه الزاوية ، كان تشريهاً للعقل المعرفي ، ولم يكن ، كما قد يعتقد ، مجالا لممارسة الضمالية العقلية ؛ فعالية العقل الكوني المستقل بنظامه من نظام اللغة . والبيانات التالية هدفنا تأكيد هذه الدعوى .

قلنا إن للمتزلة كانوا أكثر البيانيين اهتماماً بوضع قوانين للتأويل ورسم حدود له . ولما كنا نقصد نصوص المتزلة الأولى فإن أكمل عرض للنظرية البيانية الاعتزالية في التأويل إنما نجده في مؤلفات القاضي عبد الجبار ، آخر أقطاب المتزلة ، وبدون وجهات نظرهم ، وشارح وقائمه وفواصدها . لتعرض إذن لعالم هذه النظرية كما شرحها « القاضي » ، ولنبداً بالمسألة الأولى الأساسية في كل تأويل ، مسألة العلاقة بين الاسم والمعنى . بين اللفظ والمعنى .

يبرز القاضي عبد الجبار ، والمتكلمون عموماً ، بين نوعين من الأسياء : أسياء القنوت وأسياء الصفات . النوع الأول « لا يفيد في المعنى به ، وإنما يقوم مقام الإشارة في وقوع التعريف به من غير أن يقع التعريف بما يفيد » ، فلفظ « زيد » مثلاً يدل على ذات ، أي يقوم مقام الإشارة إلى شخص معين . دون أن يفيد فيه أي معنى كلياً الذي تدل عليه مادة (ز ي د) أي الزيادة . وكذلك لفظ « نبيذ » ، إذا جعلناه اسماً لشخص معين فهو يدل على ذات هذا الشخص وليس على صفة أو حال له . أما الثاني فهو بالمعنى من ذلك « يفيد في المعنى به جناً أو صفة » : فلفظ « حيوان » اسم يدل على جنس ؛ إنه ليس إشارة إلى ذات معينة ، بل هو معنى عقل يصدق على جنس الحيوان كله . وكذلك الشأن في لفظ « كرم » ، فهو اسم يفيد معنى البذل والعطاء ، وهذا المعنى صفة لا تخص شخصاً معيناً بل تنبذ معنى عقلياً . (وواضح أننا إذا أطلقنا لفظ « كرم » على شخص بعينه فإنه يفقد دلالاته القهومية ويصبح ذا دلالة إشارة وحسب ؛ يتحول من اسم صفة إلى اسم ذات) .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو التالي : إذا كانت أسياء القنوت تكتسب معناها من وظيفة الإشارة ؛ أي من كونها تقوم مقام الإشارة ، فمن أين تكتسب أسياء الصفات ، وبكيفية عامة ما نطلق نحن اليوم عليه « والمعاني » (٣١) ، دلالاتها ؟

لانتكاس الجواب ، جواب المتزلة ، عن هذا السؤال ينبغي الإشارة أولاً إلى أنهم ، إذ يفسلون كثيرهم من البيانيين بين اللفظ والمعنى ، كما بينا ذلك في موضع سابق ، يلحون على إعطاء نوع من الأسقية للمعنى على اللفظ ، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالالفاظ التي هي أسياء للصفات . تلمس هذا واضحاً عند الجاحظ في تعليق له على الآية الشهيرة : « وعلم آدم أسماء كلها » (البقرة ٣١) ، حيث

حتى تتمكن من إعطاء المسألة المركزية ، التي تمحورت حولها إشكالية اللفظ والمعنى في علم الكلام ، ما تستحقه من بسط وتحليل . نقصد بذلك مسألة « التأويل » . أما المسألة المركزية الثانية التي تمحورت حولها الإشكالية ، موضوع بحثنا ، وهي مسألة « إعجاز القرآن » وما ارتبط بها من أبحاث بلاغية فسكون موضوع تناول آخر .

« التأويل » في الفكر العربي الإسلامي ينحصر الخطاب القرآني أساساً . وإذا كان عليه أصول الفقه قد اعتدوا ، أكثر من غيرهم ، بوضع قوانين لتفسير هذا الخطاب ، فإن عليه الكلام قد اعتدوا إلى جانب ذلك بوضع حدود له « التأويل » ؛ وذلك بربطه بوجوده اليان ، أي بأنواع العلاقة التي تقوم بين اللفظ والمعنى في الأساليب العربية . وعلى الرغم من الاختلاف بين المتزلة وأهل السنة ، من أشاعة وغيرهم ، حول التأويل ومدى اعتماد « العقل » فيه ، فإنهم كانوا جميعاً يتفقون بالحدود التي تسمح بها وجوه البياني في التأويل ولا يتعدونها ، على نحو جعل تأويلهم يبقى دائماً قولاً بلياً ، يقف في الطرف المقابل لنوع آخر من التأويل ، يمتدح حدود البياني المعرفي ليحول النص القرآني إلى جملة رموز وإشارات يضمها أفكاراً ونظريات تمهد مصدرها في الفلسفات الدينية القديمة ، والمدرسية منها بصفة خاصة . إنه التأويل المعرفي الذي ملأه الشيعة والمتصوفة وبخلف الثيارات الباطنية في الإسلام ، والذي سيكون موضوع الجزء الثاني من هذه الدراسة .

وإذا فالتقابل أو التضاد في هذا المجال لم يكن بين النصين ، سواء كانوا من أهل السنة الأولى أو من الخليفة أو من الأشاعة أو من السلفيين من جهة ، والمتزلة من جهة أخرى . فالحلاف والاختلاف بين هؤلاء « والملاك كان يجري داخل الدائرة البيانية » وإنما الضلال والتعارض كانا بين ملحنين من التأويل يصدران عن نظعتين معرفيتين مختلفتين تماماً : التأويل البياني والتأويل المعرفي . ولما كان للمتزلة قد رفضوا راية التأويل البياني ، فإنهم كانوا أشد اعتراضاً ورفضاً للتأويل المعرفي من أهل السنة أنفسهم ، الذين كانوا يتعاملون مع « البياني » على أساس مجرد التقليد والاتباع ، وليس على أساس من التنظيم والتشريع كما فعل المتزلة . وهذا ما يفسر كيف أن للمتزلة ، المعرفيين باعتماد التأويل « العقل » ، قد اعتدوا اهتماماً كبيراً برسم الحدود التي يجب أن لا يتعداها التأويل . فالتأويل عندهم يجب أن يقف عند الحدود التي تسمح بها اللغة العربية في التعبير ولا يتعداها . أما خلافاً منهم من أهل السنة والأشاعة - فمثل دقيرة البياني - فقد كانت منحصرة ، أو تكاد ، في التفتيش من أي القرآن . فالمتصوفون من أهل السنة كانوا يهتمون بظواهرها ، وفاق العقل هذا الظاهر أو لم يوافقها ، صميمين حتى عن توظيف وجوه البياني المعرفي في فهمها . أما للمتزلة فقد التجملوا ، بالمعنى من ذلك ، إلى توظيف الأساليب البلاغية العربية في التمسك معنى بيلي « العقل » ، وراء المعنى الظاهري للآيات المتشابهة . والواقع أن أصل الخلاف بين المتزلة والأشاعة في هذا المجال يرجع إلى التأويل ذاته بل إلى التنصيص بين الحكم والتفتيش من الآيات . فكثيراً ما يعد المتزلة أية معينة من المعكمات فتمتدونها « أصلاً » ويأرون على صوبه ، وبخلافاً منه ، الآيات الأخرى المخالفة لعين إيماناً من التشابه ، على حين يفضل الأشاعة المعكس . أما التأويل في الحدود التي يسمح بها النظام المعرفي البياني

يقول : « لا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع للمنى ، ويعلمه الدلالة ولا يوضح له المبالول عليه . والاسم بلا معنى لفر كاظرف الخيال . والأسماء في معنى الأيدان والممان في معنى الأرواح . اللفظ للمنى بدن والمنى للفظ روح . ولو أعاد الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له . وشيئا لا حس فيه . وشيئا لا منفعة عنه ، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمين بمعنى ، وقد يكون للمنى ولا اسم له ، ولا يكون اسم إلا ويكون له معنى » (٣٥) .

كيف يمكن أن يكون للمنى ولا اسم له ؟

يجيب القاضي عبد الجبار : إن للمنى يثبت بالمقل لولا ، أي بالاستدلال ، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك : « إن استعمال المبالرة حل وجه يفيد ويصح لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له ، فهي إذن تابعة للعلم بالمنى . أما العكس ، أي « إثبات المعاني بالأقوال والأسماء - فهو - لا يصح ، لأن الواجب إثباتها بالطريق الذي تثبت منه ثم يعبر عنها » (٣٦) . ولذلك كان من الضروري استعمال أسماء الصفات ، وكذلك المبالرات ، في معانيها ، ولا يجوز الخروج بها عن معانيها التي تدل عليها ولا فسد الكلام وفسد للمنى وإرتبكت العلاقة بين الدال والمقلول ، وأصبح الكلام جثا لا معنى له . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم أن كل اسم يفيد ، ولم يكن لفظا محضا ، لا يحسن أن يستعمل إلا فيما علم فيه ما يفيد » ، والعلوم بما يفيد اللفظ لا ينبغي أن يعتمد فيه على مجرد غلبة النظر ، لأن « غلبة النظر في ذلك لا يقوم مقام العلم في الإخبار لما فيه من تجويز كونه كليا » . ومثل اسم الصفة في تلك المبالرة المقيدة ، ف « لا يحسن استعمال المبالرة المقيدة إلا على الوجه الذي وضعت له في سائر ما تنقسم إليه من الكلام ولا كان الكلام بها عاينا أو في حكم المعاني » (٣٧) .

من هنا نصل إلى المباحثتين اللتين تقوم عليهما نظرية التأويل عند المعتزلة وهما : المواضة وقصد المتكلم . ذلك أنه لا كانت للماني مابقة للألفاظ والمبالرات فإن دلالة هذه على تلك توقف على المواضة وقصد المتكلم ، وهما عنصران متداخلان متكاملان لأنها يقومان في الحقيقة مقام الإشارة : فكأن أن الإشارة إلى شيء معين ، باليد مثلا ، تفيد أنك قصد ذلك الشيء ، فهي تقتضي كذلك أن يكون هناك شخص أو أشخاص آخرون توجه بهم بالإشارة لتبلغهم مرادك . إنك إذ توجه أنظارهم وعطوهم إلى الشيء الذي تشير إليه تحقق بإشارتك تلك نوعا من وحدة القصد لديهم ، أي نوعا من الاتفاق بينهم . وهذا الاتفاق ، أو وحدة القصد ، هو ما يسير عنه به المبالرات « ، عندها تستعمل أسماء المعاني والصفات ، وكذا المبالرات المقيدة ، مكان الإشارة . وكما أن قصد المتكلم هو الذي يحدد للإشارة دلالتها وللفظ معناه ، فإن المواضة هي التي تعمل على تثبيت للمنى للألفاظ والمبالرات .

ويربط القاضي عبد الجبار بين المواضة وقصد المتكلم بوصفها عنصرين ضروريين في تحقق الدلالة فيقول : « وإما اعتبار حال المتكلم لأنه لو تكلم به ولا يعرف للمواضة أو عرفها وتعلق بها على سبيل ما يؤيده الحافظ أو يحكيه الحاكى أو يظنه الخلق أو تكلم به عن غير قصد ، لم يدل . فإذا تكلم به وقصد وجه المواضة فلا بد من كونه حالا إذا علم من حاله أنه بين مقاصده » (٣٨) . وهكذا كان الكلام لا يكون مفيدا إلا وقد تقدمت للمواضة عليه ، وإلا كانت حاله

وحال سائر المحاورات لا تختلف ، فإنه ، أي الكلام ، « قد يحصل من غير قصد فلا يدل ، ومع القصد فدل ويفيد . فكأن أن المواضة لا بد منها فكذلك المقاصد التي بها يصير الكلام مطابقا للمواضة » (٣٩) . فبدون معرفة المقاصد لا يمكن أن يستدل بكلام المتكلم على ما يفيد ، لأن للمواضة ، وإن كانت ضرورية لجعل الكلام مفيدا ، فهي غير كافية ، إذ لا بد من تقدير حال المتكلم ، أي قصد . ومن هنا يقرر القاضي عبد الجبار أنه « لا يحسن اتباع أهل اللغة في مواضعهم إلا بعد العلم بمقاصدهم فيها وضوء من اللغة ، فثبت بذلك أن إجراسهم الاسم للقيد لا يحسن إلا بعد العلم بقيلته ، كما أن ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراس الاسم عليه » (٤٠) .

« ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراس الاسم عليه » ، كيف ، ومتى يجوز ذلك ؟

هنا يلجأ المعتزلة إلى منهجهم المفضل : الاستدلال بالمشاهد على الغالب . ذلك أن المواضة إنما تقع على الأمور المشاهدة فحسب . وما أن مجال المشاهدة غير محصور ولا محدود فإنه لا يجوز قياس ما لم يكن موضوع مشاهدته على ما كان موضوعا له إلا إذا قامت بينها علاقة تسمح بالقياس . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم ، أن المواضة إنما تقع على المشاهدات وما جرى مجراها لأن الأصل فيها الإشارة على ما بينه . فإذا ثبت ذلك فيجب متى أرونا التكلم بلفظ مخصوصة أن ننقل معاني الأوصاف والأسماء فيها في المشاهد ، ثم ننظر : فيما حصلت فيه تلك الفائدة نجري عليها الاسم في الغالب ، وهذا في بابة بمنزلة معرفة ما له أصل في المشاهد ، فإنه يجب أن يعلم أولا ثم يبنى عليه الغالب » (٤١) .

وإن فللمواضة صفتان : مواضة « أصل » ، ومواضة « فرع » . الأولى تتم مباشرة عن طريق المشاهدة ، والثانية تتم استدلالا عن طريق القياس . والقياس ، قياس الغالب على الشاهد ، لا يصح إلا إذا كانت هناك علاقة مشابهة (قرينة أو أمارة أو دليل أو وصف مناسب . . .) تجمع بين الشاهد والغالب ، بين الأصل والفرع . ومن ثم فلا يجوز نقل لفظ من للمنى الذي وضع له أولا للمواضة المباشرة إلى معنى آخر ، إلا إذا كانت هناك قرينة تسمح بذلك النقل . ومن هنا كانت شروط التأويل عند المعتزلة ثلاثة : المواضة ، وقصد المتكلم ، والقرينة أو « الدليل » الذي يسمح بنقل اسم من معنى إلى معنى آخر .

وهكذا فإن أن القرآن نزل بلسان عربى مبين فإن أول شرط لفهمه هو المعرفة بهذا اللسان ، والتقدير بلساني الذي تدل عليه كلماته وعبارةها فيها هو متعارف في اللغة العربية ومتراضع عليه فيها . وهذا شرط المواضة . وهنا لا تنفى معرفة للمنى الظاهر من المبالرات ، كما استعمله العرب وحسب ، بل تنفى كذلك المعرفة بالمنى أو المعاني المجازية التي يستعملون فيها تلك الكلمات والمبالرات . ذلك لأن المعنى المجازي للكلمة أو المبالرة لا يكون من وضع الفرد واختياره ، بل من وضع الجماعة ، ومن ثم فهو خاضع للمواضة كذلك .

غير أن المعرفة بلسان العرب والتقدير بشرط المواضة لا يكفي ، إذ لا بد من شرط آخر هو المعرفة بقصد المتكلم . ولكن كيف ، والأمر يتعلق بالقرآن كلام الله ؟ هنا يلجأ المعتزلة مرة أخرى إلى منهجهم

عن ذلك أنا نقول لهم : إننا إذا علمنا عدل الله وحكمته بالدلالة القاطعة التي لا تختمل (الثالث) ، تعلم أنه لا يفعل ما يفعله إلا وله وجه من الحكمة في أفعاله تعالى . وقد ذكر أصحابنا في ذلك وجوها لا مزيد عليها . أحد الوجوه : أنه تعالى لا أن كلفنا النظر وحشا عليه ونهانا عن التقليد ومتعنا منه ، جعل القرآن بعضه حكما وبعضه تشابها ، ليكون ذلك داعيا لنا إلى البحث والنظر ، وصارفا عن الجهل والتقليد . والثاني أنه جعل القرآن على هذا الوجه ليكون تكليفنا به أشق ، ويكون في باب الثواب أدخل ، وذلك شائع . فإن القديم تعالى إذا كان غرضه بالتكليف أنجرعنا إلى درجة لا نتال إلا بالتكليف ، فكل ما كان أدخل في مناه كان أحسن له بحالة . والثالث أنه تعالى أراد أن يكون القرآن في أعلى طبقات الفصاحة ليكون علما دالا على صدق النبي عليه السلام ، ولعلم أن ذلك لا يتم بالخطأ في المجرى ، وأنه لا بد من سلوك طريقة التمييز والاستعارة ، فسلكت تلك الطريقة ليكون أشبه بطريقة العرب وأدخل في الإعجاز (...) فلحكم ما أحكم المراد بظواهره ، والمتشابه ما لم يحكم المراد بظواهره بل يحتاج في ذلك إلى قرينة ، والقرينة إما عقلية أو سمعية . والسمعية إما أن تكون في هذه الآية إما في أولها أو آخرها ، أو في آية أخرى من هذه السورة أو من سورة أخرى ، أو في سنة رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم من قول أو فعل ، أو في إجماع من الأمة ، فهذه حال القرينة التي نعرف بها المراد بالمشابهة ونصله على الحكم ^(١٤١) .

وهكذا فوجود آيات محكمات وأخر متشابهات ، في القرآن ، ليس الغدق فيه إشباع العقول في اللبس ولا حمل المؤمنين على التسليم والتقليد ، الأمر الذي لا يليق بأفعال الله ولا يجوز حقه ، وإنما كان ذلك بمنقضى « العدل الإلهي » الذي يعني أن الله لا يفعل القبيح وإنما يفعل الأصح لبعده . ووجه العدل ، أو الصلاح ، في كون التشابه يضم الحكم والمثابه وإناعة الفرصة لا لتجنب في رد التشابه إلى الحكم إجهادا نستحق به الثواب . وهكذا فالإجهاد بهذا المعنى إنما يرمى إلى إظهار الوحدة والاستيعام في الخطاب القرآن ، وقلبك هو « التلويح » . والتلويح كما رأينا لا يصح إلا اعتمادا على قرينة سمعية ، تؤخذ من القرآن أو السنة أو الإجماع ، أو على قرينة عقلية . وإذا كان القاضي عبد الجبار لم يفسر في النص السابق كيفية الوصول إلى هذه الأخيرة ، إذ اكتفى بالقول « ومشائنا رحمهم الله قد بنينا الجهد في إحكام هذه الأصول بما يقتضي عنه هذا الوضع » ، فإنه في مكان آخر ، وعلى وجه التحديد في كتابه « متشابه القرآن » ، يدل بتفاصيل جد مهمة نرجس منها ما يمتنا هنا فيما يلي :

يعتصم القاضي عبد الجبار الخطاب الشرعي على صنفين : « أحدهما يتصل بالخطب نفسه وموضوعه » ، وإثقل : « مقتضى الخطاب » ، والثاني بما يدل الخطاب عليه من الأحكام العقلية والسمعية ، وإثقل مقتضى الخطاب . والصف الأول قسمان : « أحدهما يستل بتفسيره في الإتيان عن المراد ، فهذا لا يحتاج إلى غيره في كونه حجة ولاالة . والثاني لا يستل بنفسه فيما يقتضيه ، بل يحتاج إلى غيره » ، وهو قسمان : « أحدهما يعرف المراد به وبذلك التفسير مجموعها ، والثاني يعرف المراد به بذلك الغير بانفراجه » ، ومن ثم يكون الأقسام ثلاثة . أما الصف الثاني من الخطاب الشرعي - وهو اتصل بما يدل عليه الخطاب من الأحكام - فهو قسمان كذلك :

المفضل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك لأنه إذا كان بإمكاننا معرفة قصد الحكم على الشاهد « معرفة اضطرابية » (حسية ...) ، إما بالسماعته ، أو بالغير الصحيح عنه ، أو يكون مجال مشاهدته هو مجال مشاهدتنا نفسه ، فإن المعرفة بقصد الحكم فيها هو خارج عن نطاق مشاهدتنا وتجربتنا يتم بالاستدلال عليه ، قياسا على قصد الحكم في الشاهد . وفي هذا المعنى يقول القاضي عبد الجبار : « إن طريق الكلام في الشاهد صرح أن يدل بالمواضع والقصد ، ولنا طريق إلى معرفة الكلام بالإدراك والمواضع ، وبالإخبار وما يجري مجراها ، والقصد بالاضطرار ، فصيح عند ذلك أن يعرف به الغرض ويصير كالدلالة في الشاهد . ولا يصح أن نعرف قصده تعالى بالاضطرار لعدم ذلك على التكليف ، فوجب أن نعرفه بالاستدلال » ^(١٤٢) .

ومن هنا الشرط الثالث وهو وجود علامة أو إشارة تسمح بالاستدلال بشاهد معين على غائب معين ، وبسيما للتكلمون الدليل ، والفقهاء الملة ، والبالغيون القرينة . فالأمارة التي تسمح بالحواس أو الحور من المعنى الخفي إلى المعنى المجازي في الأساليب البلاغية لا تختلف في وظيفتها عن « الملة » التي تسمح بتعميد حكم الأصل إلى الفرع في القياس الغفسي والنحوي ، ولا عن « الدليل » الذي يسمح بالانتقال من الشاهد إلى الغائب في الاستدلال عند الحكمين . وكما أننا سندرس بتفصيل هذا النوع من الاستدلال بشروطه وآلياته وإشكالياته في غنث العلوم البيانية الاستدلالية (الفصل الرابع من هذا القسم) فلما سنكتفي هنا بالإشارة إلى الكيفية التي يعطيه بها المقتضى في إطار نظريتهم في التلويح .

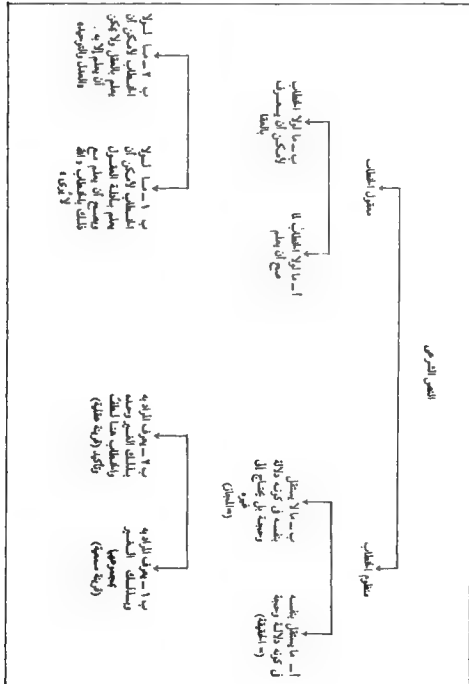
نجد نظرية التلويح عند المعتزلة أساسها ومتطلبها ، بل ومبررها ، في القرآن نفسه . فالقرآن ينص كما هو معروف على أنه يضم آيات محكمات من أم الكتاب وأخر متشابهات ^(١٤٣) ، ومن ثم فمن الضروري رد التشابه إلى الحكم ، وهذا هو التلويح في المنظور اليائي . غير أن هذه العملية ليت بالأمر السهل دوما . فمن جهة لم ينص القرآن ولا الرسول على آيات بعضها هي المحكمات أو المتشابهات ، ومن جهة أخرى هناك آيات تتعلق بموضوع واحد ، كالجبر والاختيار مثلا ، يصعب تمييز الحكم فيها من المتشابه ، لتساويها في الوضوح ، ولعدم وجود أمارة أو قرينة ترجع اختياراً على آخر . في مثل هذه الحالات يقول الأمر ، في تمييز الحكم من المتشابه ، إلى اتخاذ موقف عقل من القضية المطروحة . ولما كان الانتقال من موقف عقل مسبق في مجال توليد النصوص الدينية عملية من السهل الطعن فيها ، فإنه لا بد لتجنب اللطاعن ، أو على الأقل لردعها ، من تأسيس الموقف العقلي لتلخيص تأسيسا دينيا ، أي لا بد من إرجاع هذا الموقف إلى « أصل ديني » . و « الأصل » الذي يستند إليه المعتزلة في هذا المجال ، مجال التمييز بين الحكم والمتشابه ، هو « العدل الإلهي » ، وهو ثاق الأصول الخمسة التي بنى عليها ملهمهم كما هو معروف (التوحيد ، العدل ، الميزنة بين المتزتين ، الوعد والوعد ، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) .

يقول القاضي عبد الجبار في معرض الرد على « للمصلحة الدينية يوردون وجوها من اللطاعن » في القرآن ، مثل : « ادعواهم أن القرآن ينقض بعضه بعضا ويدافع ... وسأعلم من وجه الحكمة في أن جعل الله القرآن بعضه حكما وبعضه متشابها » - يقول : « وجوبنا

ولا شروطها ولا أوقاتها ، وكذلك سائر العبادات الشرعية . والقسم الثاني ، هو مثل القول إنه عز وجل « لا يرى » ، لأنه يصح أن يعلم سمعا وعقلا ، وكذلك كثير من مسائل الوعيد . وأما القسم الثالث ، فمثل التوحيد والعدل ، لأن قوله تعالى « ليس كمثله شيء » ، و« لا يظلم ربك أحدا » ، لا يعلم به التوحيد والعدل « لأنه متى لم يتقدم للإنسان المعرفة بهذه الأمور لم يعلم أن خطابه تعالى حق ، فكيف يمكنه أن يخرج فيها إن لم تتقدم معرفته به لم يعلم صحته » (١٥) .

والجدول التالي يوضح هذا التصنيف وأقسامه :

« أحدهما يدل على ما لولا الخطاب لما صح أن يعلم بالمثل ، والآخر يدل على ما لولاه لا يمكن أن يعرف بأداة العقول . ثم ينقسم ذلك : ففيه ما لولا الخطاب لا يمكن أن يعلم بأداة العقول ، ويصح أن يعلم مع ذلك بالخطاب ، فيكون كل واحد كصاحبه في أنه يصح أن يعلم به الغرض . وفيه ما لولا الخطاب لا يمكن أن يعلم بالمثل ولا يمكن أن يُعلم إلا به » ؛ وبذلك تكون أقسام هذا الصنف ثلاثة ، كالصنف الأول . القسم الأول هو الأحكام الشرعية ، فلأنها إنما تعلم بالخطاب وما يتصل به ، ولولاه لما صح أن تعلم بالمثل الصلوات الواجبة



الخطاب . ومهمة الأصولي ، فيها كان أو متكلما ، هي ضبط العلاقة بين هذين الطرفين ؛ أي وضع قوانين لتفسير الخطاب البياني وتحصيل معناه .

ولكن الخطاب البياني ليس يائلا لثابتا مفيدا للمعنى وحسب بل أيضا لأنه يبلغ مضمعه ، ويصل في القرآن إلى ذروة الإعجاز . فإين يمكن سر البلاغة والإعجاز في هذا الخطاب ، هل في لفظه أم في معناه أم فيها معا ؟

تلك هي المسألة الرئيسية التي سيدور الكلام حولها في الصفحات التالية .

ثانيا - نظام الخطاب ونظام العقل

- ١ -

لم يكن « التأويل » هو للمعور الوحيد الذي استغلب احتمال التكميلين في العلاقة بين اللفظ والمعنى ، بل كان هناك عور آخر جمع بين اهتمام التكميلين والبلاغيين ، بل البيانيين باختلاف اختصاصاتهم . إنه « إعجاز القرآن » : هل القرآن معجز باللفظة أم بمعانيه أم بيا معا ؟ وهذا البحث في هذا المعور يكونه جمع بين التباين الرئيسين في الدراسات البيانية : التباين الذي عني بصفة خاصة بوضع قوانين لتفسير الخطاب البياني ، والتباين الذي عني بوضع شروط لإنتاج الخطاب نفسه . وكان من نتائج النظر إلى مسألة الإعجاز من الزاويتين مما أن تحول البحث البياني في إشكالية اللفظ والمعنى من مستوى العلاقة الصورية بينها (الإعراب ، الدلالة) قصد التكميل) إلى مستوى العلاقة اللافنية بين تركيب الكلام وصيغ المعاني ، بين نظام الخطاب ونظام العقل ، ما كانت نتيجة الكشف بوضوح عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية العربية ، ومن ثم عن نوع فاعلية العقل البياني نفسه ، كما سنرى عبر فترات هذه الدراسة .

لنبدا أولا بتحديد الإطار التاريخي للمسألة .

كان من جملة الاعتراضات التي واجه بها خصوم الإسلام القرآن أيام النبوة ، قول بعضهم إنما هو كلام بشر ، فضعفهم القرآن بأنوا بشره . طه . فلما لم يفعلوا عد ذلك عجزا منهم ، وفي الوقت ذاته إحصاء للقرآن وتأكيده لمصدره الإلهي . وعندما انتهت الفترحت واستقرت الدولة العربية الإسلامية وبدأ الاحتكاك الحضاري والسياسي الثقافي داخل المجتمع الإسلامي الذي كان يضم أقاليم دينية ومجتمعات إثنية متخلفة للدين الإسلامي والحكم العربي ، طرحت من جديد مسألة إحصاء القرآن . كان للمناضون للحكم العربي من الأقليات الدينية ، والثنية بخاصة ، يطنون في القرآن وفي مصدريه الإلهي يدعيون أن معتبره موروثة لا جديدة فيها ، وأن ما فيه من أخبار مستقى من التوراة أو من الموروث القديم بصورة علمية . وقد كان من الطبيعي أن يصدر منكمرو الإسلام ، وفي مقدمتهم المتكلمون ، إلى الرد على هذه الطاعن بيزراء وجوب إعجاز القرآن . وقد أراد للمعتزة أن يعطوا قهقروم « الإعجاز » القرآن طابعا كليا بحيث يسلم به العربي وغير العربي ، فطرهرو بأمور متصل باللفظ لا باللفظ كإخباره بالغيث : « الغيب » في الماضي أي حكمه لأمور الأمم الماضية التي لم يكن

يتبين عن هذا الجدول أن القاضي عبد الجبار يقيم نوعا من التوازي بين منظوم الخطاب ومعقوله في النص القرآني . وبالتمثلة كما نعرف ، بل البيانيين عموما ، لا يتحصلون من العقل إلا بوصفه أحد طرق الزوج : التمثل / العقل ، بمعنى أن التفكير في العقل ، عندلهم ، يكون في حضور « الشرع » دوما . وهذا ليس راجعا إلى أنهم يعدلون الشرع والعقل سلطين متنازعين ، بل لأنهم يرون أن العقل إنما يتعدل من خلال وظيفة كمدافع عن الشرع أو كسلح له .

وهكذا فمتدا يتعلق الأمر بنص شرعي واضح مستقل بنفسه في كونه حجة (أ) فإن دور العقل يتعدل فلما ، ويصبح معقول الخطاب (أ) متوقفا على وجود النص لا غير . أما عندما يتعلق الأمر بنص غير مستقل بنفسه في معرفة المراد منه بل يحتاج إلى غيره (ب) ، فإن العقل يجد مكانا له فيه إما لأن هذا النص يتضمن قرينة يترقب فهم المراد من النص على استتمار العقل لها بوصفها دليلا وأما (ب) ، وفي هذه الحالة يكون دور العقل في المعنى مكانا للدور النص في ذلك (ب) ، وإما لأنه ، أي للنص لا يدل بنفسه ولا يتضمن قرينة ، وإلما دوره التثبي والتأكيد (ب) (ب) ، وفي هذه الحالة يكون حل العقل أن يبحث عن قرينة عقلية تؤسس للمعنى الذي يجب أن يفهم من النص .

وإذا نحن أردنا إحصاء هذه الأقسام بإلتصاف بعضها في بعض والنظر إليها من الزاوية التي تمنا هنا ، زاوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أمكن القول : إن اللفظ إما أن يدل على معنى هو المعنى المراد نفسه ، ولا دور للعقل في هذه الحالة إلا استيعاب المعنى احتشادا على معطيات الخطاب وحدها ، وإما أن يدل على معنى يبرده منه معنى آخر ، ودور العقل في هذه الحالة هو استيعاب هذا المعنى احتشادا على معطيات الخطاب . وإما أن يكون مجرد منه على معنى يستل عليه العقل بنفسه ، ويكون الخطاب في هذه الحالة لفظا من الله وتأكيدها في الحالة الأولى يكون العقل أداة فهم واستيعاب ، وفي الحالة الثانية أداة شرح واستيعاب ، وفي الحالة الثالثة أداة تأويل واستنتاج ، ولكنه في جميع الحالات لا يكون مستقلا بنفسه مستغنيا عن الخطاب الشرعي ، بل إنه إما يكتسب نوعا من الاستقلال من خلال الخطاب نفسه ، فيضيق استقلاله إلى درجة الصفر إذا كان الخطاب عمليا ، ويتسع كثيرا إلى درجة قبل باستقلاله إلى مستوى المالة في المالة عندما يكون الخطاب متشاهلا .

هنا نبحر أمامنا نظارتا التصنيفات نفسها التي تفرعنا ، قبل ، عند عليه أصول الفقه ، سواء منها التي تتعلق بأقسام اللفظ على حسب درجة الوضوح والمخلف ، ومنها التي تتعلق بالتثبي (جدول أ) ، أو تلك التي تتعلق بأقسام الدلالة (جدول ب) . بل إن تصنيفات القاضي عبد الجبار تذكرنا بتصنيفات الشافعي لأقسام البيان . في جميع هذه التصنيفات هناك طرفان : الأول يسمى تارة به ما لا يحتاج إلى بيان ، وتارة به الحكم ، وتارة به دلالة العبارة ، أو دلالة المنظوم ، وتارة به ما يستقل بنفسه في كونه حجة ودلالة . أما الطرف الثاني فيسمى تارة به ما يحتاج إلى بيان ، وتارة به التشبيه ، وتارة به دلالة الدلالة ودلالة الانضمام ، أو دلالة المقهور ، وتارة به ما يستقل بنفسه . . . الطرف الأول يمثل اللفظ أو منظوم الخطاب ، والطرف الثاني يمثل المعنى أو المعقول من

تتجه انجملها « متعلقاتها » ، سواء مع من يعد مؤسس علم البلاغة العربية : عبد القاهر الجرجاني الأخرى ، أو من يعد مفتاحها متعلقا لغضائها داخل قوالب نهائية : أبو عريب السكاكي المسترقي .

٢

يمكن عد نظرية « النظم » عند عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ هـ ، التي عرضها في كتابيه الشهيرين (لآلئ الإحصاء) و (أسرار البلاغة) ، بصورة خاصة في الأول منها ، يمكن عدّها تنويجا لمناقشات واسعة متشعبة حول الإشكالية التي يطرحها الزوج : اللفظ / المعنى ؛ مناقشات دلت أكثر من قرنين ونصف ، أسهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ ٢٥٥ هـ ، وأبي علي الجبلي ٣٠٢ هـ ، وابنه أبي هاشم ٣٢١ هـ ، والروان ٣٨٤ هـ ، والقبلي ٤٠٢ هـ ، والقاضي عبد الجبار ٤١٥ هـ وبلاغيون ونقاد شعر ونثر من أمثال الجاحظ نفسه ، وإبن ريشق ٤٩٦ هـ ، وغيرهم من الكتاب العسكري ٣٩٥ هـ ، وابن رشيق ٤٩٦ هـ ، وغيرهم من الكتاب فني الثقافة العامة المتنوعة كآب حيان التوحيدي ٤١٤ هـ . . . الخ .

وهكذا طوال الفترة التي عرفت ازدهار عصور الثقافة العربية ، من القرن الثالث إلى الخامس الهجري كانت إشكالية اللفظ والمعنى على رأس القضايا البليغة التي استأثرت باهتمام المتكلمين والبلاغيين فضلا عن النحاة واللغويين وعلماء أصول الفقه . وإذا كان تفكير النحاة واللغويين في هذه الإشكالية قد تركز حول « الإعراب » و « ارتباطه بـ » متعلق « اللغة العربية ، وإذا كان اهتمام الأصوليين من الفقهاء والمتكلمين قد تركز ، داخل الإشكالية نفسها ، على مسألة الدلالة من جهة ومسألة التأويل من جهة ثانية - وهذا وذلك ما أبرزناه من قبل - فإن المتكلمين البلاغيين ، والبلاغيين المتكلمين سيمشون الإشكالية ذاتها بتركيز اهتمامهم على جانب آخر ، جانب لفصاحة بين اللفظ والمعنى في العملية البليغة البلاغية .

كان الجاحظ ، فيها يبدو ، أول من دشن النقاش في هذا الموضوع ، أو على الأقل هو الذي أصله أبعادا خاصة ؛ وذلك حينما أعلن من شأن اللفظ في حساب المعنى في نص له مشهور يقول فيه : « المعاني مطروحة على الطريق يمررها المصحب والمعرب والبدوي والقروي واللصق ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتقليم اللفظ ، وسهولة المخرج ، وتكرار الله ، صحة الطبع وجودة السبك »^(١) . وعلى الرغم من أنه أبرز في نصوص أخرى أهمية « المعنى » في العملية البليغة ، وعلى الرغم من أن سياق كثير من مقاطع كتابه « البيان والتبيين » ، التي يتحدث فيها عن « اللفظ » ، يدل على أنه يفضّل لا اللفظ القوي بل ما يتعلم بالألفاظ من المميزات ، وشما وتورا ؛ الأمر الذي يجعل منه للمفهوم لنظرية « النظم » نقي سبيلها الجرجاني - على الرغم من هذا وذلك فقد أخذت كثير من جامعا بعده نجيا واحدا هو إبراز أهمية اللفظ في العملية البليغة ، ونضجوا مضاعفا نصيا في هذا الشأن ، كما فعل أبو حلال العسكري الذي نقرأ له قوله : « فإذا كان الكلام قد جمع المعنوية والجولة ، والسهولة والرصانة ، مع السلامة والتصناعة ، واشتمل على الروق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سحابة التركيب ، وورد على الفهم التلقب ، قبله لم يرده ، وعلى السمع المصيب ، استوعبه ولم يجه » . ثم يضيف مستعجلا ما قاله الجاحظ

العرب أيام النبوة يعرفون عنها شيئا ، وه الغيب « في المستقبل كإخباره بجزية الروم قبل وقوعها . . الخ . أما الجانب الآخر من القرنين الجانب اللغوي ، جانب اللفظ ونظم « الكلام ، فمنهم من عد القرن ، معجزا بذاته ، بمعنى أن البشر عاجزون بطبيعتهم عن الإتيان بمثل ، ومنهم من عد معجزا بتدخل الإرادة الإلهية التي منعت العرب وصرفتهم عن الإتيان بشئ مثله . ويصرف هذا الرأي بـ « القول بالصرفة » ، وينسب إلى المسترقي المشهور لإبراهيم بن سيار النظم المتوفى سنة ٢٣١ هـ الذي يروي عنه قوله : « والآية والأعجوبة في القرآن ما فيه من الإخبار عن الغيوب . أما التأليف والنظم فقد يجوز أن يقدر عليه الصباد لولا أن الله منعهم منج وعجز أحسنهما فيهم »^(٢) .

لقد أثار هذا المسلك في « الكلام » ، على إصغاء القرآن ودود فعل من داخل الدائرة البليغة نفسها . ذلك أن القرآن قد عدّ منذ أيام النبوة أنه معجز لا يماثيه وحسب ، بل أبصا ، ولربما بالدرجة الأولى ، بفصاحته وبلاغته ، أي بنظمه . وكما حدث في مسائل أخرى في علم الكلام ، فإن الأطروحات التي واجهها المتركة خصوم الإسلام قد أثار أطروحات مضادة من جانب أهل السنة ، خصوصا بعد أن تم إخماد أصوات الطوائف في الدين الإسلامي المعارضين لسلوكه العربية . وهكذا أصبحت مسألة ما إذا كان القرآن معجزا بنظمه وتأليفه ، أم بمعانيه فقط ، أم بنظمه ومعانيه معا ، من القضايا الفكرية التي استقطبت اهتمام المفكرين البليغيين ، متكلمين كانوا أو في غير متكلمين . ومن ثم أصبحت إشكالية اللفظ والمعنى هي الموضوع الرئيس في المناقشات التي دارت ، وتداول إلى اليوم ، حول ظاهرة « الإعجاز » في القرآن .

كيف نوقشت هذه الإشكالية في هذا المجال ؟

لابد من القول ، بادئ ذي بدء ، إن الذين خاضوا في هذه المسألة بمعنى وتفصيل كانوا ، أساسا ، من المتكلمين البلاغيين ؛ أمهي المتكلمين الذين كانت تشتهيرهم المناقشات حول مقومات البلاغة والبيان أكثر مما كانت تلهيهم المناقشات حول المسائل الميتافيزيقية . ومن هنا كان ذلك التداخل الذي لاحظته كثير من الباحثين بين الحجاج الكلامي حول إعجاز القرآن ، والتحليل البلاغي الصوري . وهذا شيء مبرر مفهوم ؛ فالتكلم الذي كان مشغولا ببيان وجوه إعجاز القرآن داخل الدائرة البليغة ولغائيتها ، كان عليه أن يكون على معرفة بالأساليب البلاغية العربية متونقا لها ، كما أن البلاغي أو النقاد الأدي الذي كان مهتما بتحليل مظاهر البلاغة وآلياتها في الخطاب المعرب ، كان عليه أن يعتمد القرآن سلطة مرجعية ، لتكون عيّن بنظمه وطرق تمييزه أصل مراتب البيان المعرب . ومن هنا توجهت المناقشات الكلامية في موضوع اللفظ والمعنى انجذابا بلاغيا ، وانجذبت المناقشات البلاغية في الموضوع نفسه انجذابا كلاميا ، والنتيجة استيعاب البحث البلاغي المعرب بالصيغة « الكلامية » ، وهو ما يسيه الباحثون المعاصرون المهتمون بالبلاغة المعربة بـ « طغيان التحليل المعقل » فيها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن علماء أصول الفقه كانوا متعينين بالموضوع نفسه لأنصرف قسم كبير من اهتمامهم إلى ضبط وجوه دلالة الألفاظ على المعاني ، في القرآن وبخاصة ، كما بينا ذلك من قبل ، أدركنا الظروف والعوامل التي جعلت التحليل البلاغي في الأبحاث المعربة البليغة

خصص اللغة العربية وسدعا، وأن الشأن في اللغات الأخرى على غير هذا الوجه. ذلك ما أكدته الجائز نفسه حينما قال: «وقد نقلت هذا المبحث، وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس، فيها زيادة شتى، ومعضها ما هو الوزن شتى. وأما حولت حكمه العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن» من أمه لو حاولوا لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره الحميم في كتبهم التي وضعت لأمثالهم وفظهم وسكمتهم. وقد اعتقلت هذه الكتب من أمه إلى أمه من قرن إلى قرن (١٨١) وفيها إلهام إلى لسان حتى انتهت إلينا، ولسان آخر من ورثها ونظر فيها (١٨٢).

إذا كان هؤلاء البلاغيون قد أخذوا برهيتهم من الإحلام من شأن اللفظ على حساب المعنى في العملية الالبائية ، ناطرين إلى ذلك على أنه من خصوصية « اللغة العربية » متخذين من « كلام العرب » إطارا مرجعيا عاما لها ، فإن الكمليين الذين خاضوا في السلب الإيجابي القرآني لم يكونوا يتكلمون مثل تلك « الأبرياء » ، إذ كان عليهم أن يراخوا جانب المعنى في النص القرآني مراعاتهم بجانب اللفظ . ولذلك نجدهم يرحمون العملية الالبائية الباغية إلى اللفظ والوفاي معا ؛ إلى وجود التوافق والتكامل بينها . يقول أبو هاشم الجبلي : « إننا لو كنّا البلاغيين لأضربنا كل فقه فينا ، وسنمناه ، ولأبدن في اعتبار الأمرين ، لأنه لو كان جزل اللفظ تركب المعنى في بعد فصاحا ، ولأذن يجب أن يكون جمعا هذين الأمرين . وأول فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص ، لأن الخطيب عندما قد يكون أنضج من الشاعر والخطيب غفط ، إذا أريد بالتألف اختلاف الطريقة ، وقد يكون واحدا وتقع المزية في الفصاحة . فاعلمنا ما ذكرناه ، لأنه يتبين في كل نظم طريقة ، وإنما يختص بالنظم بأن يقع لبعض الفصحاء معنى يسبق إليه ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء فيسويهم » (١٠٦) . ومن بغضف عليه فضله في ذلك

أما الرماني الذي جعل وجوه إعجاز القرآن سبعة (= علم ورده المعارضة من طرف العرب مع توافر الدواهي ، التحدي للكفاة وتطور معجزم ، العسرة ، الإخبار بالغيوب ، نقض العادة بالإتيان بطريقة جليئة تسو على الطرق المألوفة في الشعر والنثر) ، قياسه بالمشجرات الأخرى كقلب التمانيا ، والبلاغة () ، فإنه ليست القول في البلاغة ومراتبها وشروطها مقرا - كأي هاشم - أنها ليست في اللفظ وحده ، ولا في المعنى بقرده ، بل هي في الجمع بينهما على طريقة مخصوصة (صداها بقوله : « إصباح المعنى إلى القلب في أحسن صورة ») باللفظ (صداها

ومعسكر أبو حيان التوحيدى الذى كان مرآة عصره في المجال الثقافي
هذا الاتجاه نحو تعديل كل من الخطاب والفكر في العملية التباينة البلاغية
يقولون: «ومن استشهائى الرأى الصميم في هذه الصناعة الشعرية علم
الى ان سلامة القول اسرجع له الى مقابلة الخطب ، وفي من فاته الخطاب
الحرم لم يفتقر بالحق الى ما له من نظم مع مرا وإعطاء عبدا ، أو
مضى عبدا وإعطاء حرا ، فقد جرح من متقنين بالجواهر وتاقضين
المعصية»^(٩٧)، وهذا هو اللسان ليست في جهة وفي الألفاظ في جهة ،
بل هي تمازج متباينة ، والصحة والوقار في جهة ، وأيضا : «وهذه
على كل حال من ابدع ما ابدع الى ابدى ابدان الفان ، الذي تحرفت اللسان

في النص السابق يقول: «وليس الشأن في إيراد المعاني؛ لأن المعاني يعرفها العربي والمجسم، والغروي والبدوي، وإنما حوفي جودة اللفظ وصفاته، وسحته وبعده، وزخرفته وقبحه، وبكرته وطلوته وماتته، صعب مع السبك والتركيب، وأخلو من أورد النظم والمثاف». وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقع من اللفظ بذلك شيء يكون على ما وصفناه من تعونه التي تقدمت». ثم يستدل على وجهة نظره تلك بكون «الحطب الرائحة والأشعار الرائحة ما عسلت لإنهام المعنى فقط، لأن الرصع» من الألفاظ يقوم مقام الجديسة منها في الألفهام، وإنما يدل حسن الكلام، وأحكام صنعه، ورويق ألفاظه، وجودة مظهره، وحسن مقاطعه، وديع مياديه، وغريب بيانه، على فضل لفظه وفهم معناه... وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني» (18)

وصفت أبو هلال العسكري المعاني صفين : صف يتلذذه صاحبهم من غير أن يكون له إمام يقتدى به ، وهذا في نظره قليل ، وإما دفع عنه طبع عليه عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور القابلة للفتنة .
والطارة : ولا يكون لها الصف بغير أن لا فيه صاحب في القلب الغفطي جيد : ولا يتكلم فيها أبقرة على فضيلة ابتكاره ، إلا ، ولا يفره ، ابتداء له ، فيسهل نفسه في تهجين صورته ، فيغيب حسنه ، ويغيب شوره ، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد .
والصف الثامن من المعاني ، وهو السائد الكثير : هو : ما يعتنى به . صاحبه إذا شال قائم ، ورسم غير (48) ، إذا معظم الثبات متداولة يتغلغلها الخلق من السلف ، وليس لأحد من أصناف الفضائل غنى عن تناول المعاني عن تقديمه والصب على قوابل من سيئهم . ولكن عليهم إذا أخذوا أن يورسوها الفاضل من صميم ، ويبرزوا في معارص من تألههم ، ويورسوها في غير حاليها الأولى ، ويورسوها في تألهما وجود تركيها وكمالاتها ومعرفها : فإذا فعلوا ذلك ، هم أحق بها عن سبق إليها . ومن هنا كانت السرقه في المعاني مباحة بشرط أن يسكوها السارق رداء من الألفاظ الجديدة . ولذلك قيل :
إن من أحد معنى بلطفه كان له سارقا ، ومن أخذه يبيض لفته كان له ساقا ، ومن أخذه ففساد لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أرق .
من تركه (49) .

ويطرح ابن رشيح مسألة المناخلة بين اللفظ والمعنى في باب خاص من كتابه «العمدة»، يقرر فيه منذ البداية أن «اللفظ جسم وروح المعنى وارتباطه بكارثات الروح باليسم» ويضيف بضعفه «ويؤيد بقوته»، مؤكداً أنه «لا يجد معنى يخل من جهة اللفظ، ولا يجري له غير اللفظ والواجب»؛ مبيناً أن «أكثر الناس على تعسف اللفظ على المعنى. سمعت بعض الحنفي يقول: قال العلماء: اللفظ أغل من المعنى ثم أعظم فيه زعاع مطلباً، ولكن الصواب أن اللفظ أغل من المعنى بسبب إجمال فيه والحقيقة، وأن العمل على معنى اللفظ وحسن السبك وصرحة التأليف» (وفي هذا الاتجاه نفسه يقرر ابن الأثير أن «اللفظ تجري مجرى الأشخاص من البصر، فاللفظ الجزلة تخيل في الصمم كالشخص عليها مهابة وروافد، واللفظ الراجح تخيل كالحسن فوق دعامة لغير اشتقاق من اللفظ» (1)). والجميع بالإشارة هنا أن هؤلاء الذين كانوا يعطون الأولوية للفظ في العملية اللفظية كانوا يدركون أن ذلك من

فكذلك تنزيه الألفاظ ، فالألفاظ والمعاني متلازمة متواشجة متجانسة ^(٩٤) . ويرتبط أبو حيان التوحيدي منزلة كل من اللفظ والمعنى والتأليف والنظم في العملية اليبانية البلاغية على الشكل التالي يقول : « وينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى ، والغرض الثاني في تخيير اللفظ ، والغرض الثالث في تسهيل اللفظ وحلاوة التأليف . . فخير الكلام على هذا التصنف والتحصين : ما لديه العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالبرقة . . يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فلما صحت فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، ولما بهجت فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة ، ولما غلغله فمن جهة النظم الذي يستعير في النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » ^(٩٥) .

لا شك أننا هنا نحوم حول نظرية « النظم » التي ستجسّد على يد عبد القاهر الجرجاني بعد أبي حيان التوحيدي بضمّة عضود من السنين . غير أن الفلحة الأساسية بين هؤلاء الذين يلحون على التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى أساسا للبلاغة ، ونظرية النظم كما شرحها الجرجاني ، إنما نلصقها بيوحى في ما قرره القاضي عبد الجبار في موضوع الإيجاز القرآني . والحق أن تحليلات القاضي عبد الجبار في هذا المجال تحطّو بنا خطوة كبيرة وحاسمة نحو نظرية النظم الجرجانية ، إلى درجة يصعب معها نسبة شيء آخر للجرجاني سوى شرح الفكرة وتحليلها وإضافتها بالأمثلة . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أرواد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضمّ من أن يكون لكل كلمة صفة . وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم ، وقد تكون بالإعراب البليّ له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع . وليس لهذه الأقسام رابع ، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ، ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة ، ثم لا بد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض ، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ، وكذلك كيفية إعرابها وحركاتها وموقعها . فعل هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها . ثم يضيف : « فإن قال (= معترض) فقد قلتم في أن جملة ما يدخل في الفصاحة حسن المعنى ، فهل اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعال - وإن كان لا بد منها - فلا يظهر فيها المزية ، فلذلك نجد المبررين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متقن . . فإننا نعلم أن المعنى لا يقع فيها تزايد . . فإنّ يجب أن يكون الذي يعتبر عنده ، الألفاظ التي يبرح بها . . فإنما صحت هذه الجملة ، فلاّتي تظهر به المزية ليس إلا الأبدال التي تخص الموقع ، أو الحركات التي تخص الإعراب ، فيلزم قطع الجملة » ^(٩٦) .

هكذا يبدو واضحا أن نظرية « النظم » كما شيدها عبد القاهر الجرجاني - التي ستعرض لحطوطها العلمية بعد قليل - إنما هي امتداد وتوسيع لنقاشات البلاغيين وللتكلمين لمسألة شغلت الفكر الباني عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى . ومن هنا يتبين خطأ القول بأن البيان الجبري قد تحول مع عبد القاهر من الألب إلى الفلسفة تحت تأثير « الغارة الميمنية » ، هذه « الغارة » المزعومة التي جعلت عبد القاهر الجرجاني بحسب هذا الزعم - فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه ^(٩٧) . كلا ، إن نظرية « النظم » كما قوردها عبد القاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المرفق البياني ، موطنا مطبقات

هذا الحقل ، مستجيبا لاحتياجاته ، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه ؛ نحو الرمي بالذات . أما للمتنق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النظرية ، بل لقد جعلت هذه النظرية توتيبا لتأثير فكري نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتشيز من خلال طرح نفسه ما هو « أنا » عربي إسلامي ياني ، بديل عن « الآخر » اليوناني « الدخيل » .

وما يمتنا تأكله هنا من خلال الإشارة مرة أخرى إلى ما يعزى لـ « الغارة الميمنية » من تأثير على البيان العربي هو أن السقوط في مثل هذه المزاعم إنما يرجع إلى ذلك الاعتقاد الخاطيء الذي كرمه بعض المستشرقين ، الذي يقول بتأثر التكلمين بالمشقّ اليوناني في جميع المجالات بما فيها مجالات الأبحاث الميمنية . هذا في حين أن الواقع التاريخي يؤكد أن المتنق اليوناني لم يبدأ توظيفه في الدقارة الميمنية من أجل « تأسيس » قضايلها وأطرورتها إلا مع الغزالي وبعده ؛ أي ابتداء من القعد الأخير من القرن الخامس الهجري ، أي بعد وفاة عبد القاهر نفسه ، وهذا عند الأشاعرة وحدهم . أما المعتزلة ، وكذا الأشاعرة قبل الغزالي ، فقد كانوا يظنون لـ « البيان العربي » ، بهجا وؤدة ، من حيث هو عالم معزى مستقل . ومن ثمة فإن التطورات التي عرفها إنما كانت نتيجة نموه الذاتي ؛ هذا النمو الذي سار في الاتجاه ذاته الذي عرفه أول مرة مع عصر التمدن ؛ الاتجاه الذي يطابق بين نظام اللغة ونظام العقل ، بين النحو والمنطق كما رأينا ذلك في صفحات سابقة .

وهكذا فكما نجد نظرية « النظم » الجرجانية أصورها في مناقشات البلاغيين والتكلمين السابقين له حول مسألة الإيجاز القرآني وما نضغ عنها من مناقشات ، حول المقاضلة بين اللفظ والمعنى ، انتهت إلى ما رأينا القاضي عبد الجبار يقرره من أن المزية اليبانية إنما هي في الضم على طريقة مخصوصة ، فوامها الكلمة في ذاتها ، واختيار حركاتها وإعرابها ، واختيار موقعها في الكلام . أقول إنه كما نجد نظرية « النظم » أصولها هذا ذكرناه ، نجد جلوسها عند النحلة بدما من سيوبه إلى السرياني . وما نجد الإشارة إليه هنا أبأ سعيد السرياني بعد استخدا لأبي على الفارسي الذي يتنسى الجرجاني - وقد كان متعلما في النحو - إلى مفرسته . ويقول مترجوما هذا الأخير إنه لم يكن له استخذ غير أبي على الفارسي محمد بن الحسين الفارسي النحوي . فكان عبد القاهر ، مثله مثل ابن جني ، صاحب « الخصائص » من أسرة النحلة ؛ أعني أنه كان يتنسى إلى تلك الجماعة التي اصطلمت مع المتأطعة عافة النحو العربي متعلقا للغة العربية ، والمنطق الأرسطي « نحو » للغة اليونانية ، وافضة الفصل بين النحو والمنطق على أساس أن هذا يعني بالبيان وذلك يعنى بالألفاظ . يبدو ذلك واضحا في تفكير عبد القاهر وطريقته في التحليل كما سنرى بعد قليل . وأكثر من هذا استلهم عبد القاهر من النحلة ، ولربما من أبي سعيد السرياني نفسه ، مفهوم « معنى النحو » الذي فسر به « النظم » . بل إن مفهوم « الضم » ومعوماته الثلاثة (الكلمة ، الحركات ، الموقع) التي تحدث عنها عبد الجبار قبل ، هو نفسه ما كان يمتنه النحلة بـ « معنى النحو » .

يقول السرياني في مناقشته مع مق : في سياق دفاعه عن النحو ، وجهه إليه متعلقا للغة العربية : « معنى النحو متضمنة بين حركات اللفظ وسكاته ، وبين وضع الحروف في مواضعها المكتسبة لها ،

كيف حقق الجرجاني هذه الثقة الإيستيمولوجية ؟

ينطلق عبد القاهر الجرجاني في عرضه لنظرية النظم من الارتباط ارتباطاً مباشراً بضمون النص الذي نقلناه من قبل عن أبي سعيد السيرافي . يقول الجرجاني في مدخل كتابه « دلائل الإعجاز » : « هذا كلام وجيز يطالع به الناظر على أصول النحو جلة وكل ما به يكون النظم دفعة ، وينظر في مرآة ترويه الأشياء الجباعدة الأمكنة قد التفت له حتى راعا في مكان واحد » .

يربط الجرجاني إذن منذ البداية بين « أصول النحو » وما به يكون « النظم » ، عموماً بذلك إطاره المرجعي (= النحو) الذي سيتحرك بالاستناد عليه ويتوجه عنه ، ثم يدخل مباشرة في الموضوع فيشرح ما يعنيه بـ « النظم » في هذا الإطار ، إطاره المرجعي ، فيقول : « معلوم أن أصل النظم سوى تعليل الكلام بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض . والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليل فيها طريق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعليل اسم باسم ، وتعليل اسم بفعل ، وتعليل حرف بحرف . فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خيراً عنه أو حالاً منه أو تلياً له ، صفة أو توكيداً أو عطف بيان ، أو بدلاً أو عطفاً بحرف ، أو بيان يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بيان يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك في اسم الفاعل ... واسم المفعول ... والصفة المشبهة ... أو بيان يكون تمييزاً قد جلا متصياً من تمام الاسم ، أو معنى تمام الاسم بأن يكون فيه ما يتبع من الإضافة ... وأما تعلق الاسم بالفعل فبيان يكون فاعلاً له أو مفعولاً فيكون مصدراً قد انتصب به ويقال له المفعول المطلق ، أو مفعولاً به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه زماناً أو مكاناً ... أو مفعولاً معه ... أو مفعولاً له ... أو بيان يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في غير كان وأحواله وإحالة والتبيين المنصب عن تمام الكلام ... ومثله الاسم المنصب على الاستثناء ... وأما تعلق الحرف بها فهو ثلاثة أضرب ، أحدها أن يتوسط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك في حروف الجر التي من شأنها أن تعدل الأفعال إلى ما لا تعدى إليه بأنفسها من الأسماء ... وكذلك سبيل الواو الكاتبة بمعنى « مع » ... وكذلك حكم « إلا » في الاستثناء ... والضرب الثاني من تعلق الحرف بها يتعلق به : العطف وهو أن يدخل الثاني (= المظروف) في عمل المعلن في الأول (= المظروف عليه) . والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه . وذلك أن من شأن هذه المعاني أن تتناول ما تتواركه التقييد ويعد أن يسند إلى شيء . ويختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لا يد من مستند ومستند إليه ... ومجلة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف أصلاً ولا من حرف واسم إلا في التداء ... وذلك أيضاً إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضم (= أنادي) (دع) .. فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلام بعضها ببعض ، وهي كما ترى معاني النحو وأحكامه »^(١٤) .

لعل أول ما ينبغي أن يلتفت نظراً في هذا النص هو ما يكشف عنه من رؤية شمولية لموضوعات النحو العربي ، رؤية تضع أمامنا ، واضحة جلية ، بنية هذا النحو لا بوصفه أرواباً وفصولاً ، بل بوصفه

وبين تأليف الكلام بالقديم والتأخير ، وتوحي الصواب في ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك . يشرح السيرافي الأبعاد المنطقية للبيان العربي فيقول : « وأنت إذا قلت لإنسان : كن متعلّياً ، فإنما تريد : كن عقلياً أو عاقلاً أو أحفظاً عما تقول ، لأن أصحابك يزعّمون أن المتعلق هو العقل ، وهذا قول مدخول لأن المتعلق على وجهه (أتم) = (الشاطئة) منها في سهر . وإنما قال آخر : كن نحوياً نصيحاً ، فإنما يريد : أفهم من نفسك ما تقول ، ثم رم أن يفهم منك غيوك . وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا يتقص منه . هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به . فلما إذا حاولت فرش المعنى وسط المراد ، فاجعل اللفظ بالروافد للوضحة والأشياء المقررة والاستعارات الممتعة ، وبين المعاني بالبالغة ، أعني لوح منها لشيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشرق إليها ، لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عد وحلاً وكرم وحلاً . وأشرح منها شيئاً حتى لا يمكن أن يمتري فيه ، أو يتنب في فهمه أو يصرح عنه لا غشاضه ، فهذا الملتصم يكون جامداً لحقائق الأشياء ولأشياء الحقائق »^(١٥) .

٣ -

يكاد النص السابق يلخص نظرية « النظم » الجرجانية بكاملها ، بل تنبأ إذا نظرنا إلى هذه النظرية من منظور « تفكيكي » فإننا لن نجد ما نزعوه من جديد لصاحبها ، عبد القاهر ، إلا الجعم والتأليف بين آراء متناثرة ، ولكن ناضجة ، في مختلف قطاعات الدائرة اليبانية ، في النحو والكلام والبلاغة ، حول ضرورة مراعاة التوافق والاستجمام بين اللفظ والمعنى . غير أن إسهام عبد القاهر الجرجاني في تعميق الوحي بالذات « داخل الحقل المنطوق اليباني ليس فيها قلة في موضوع « النظم » ، بل إن الجديدي في تحليلاته ، من وجهة نظرنا ، إنما يكمن فيها لم يصر صراحة ، أعني أنها كانت تتطوى عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن الطابع الاستدلالي للأساليب اليبانية البلاغية ، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب ونظام العقل . وبعبارة أخرى إن إسهام عبد القاهر الجرجاني في تنظيم العملية اليبانية وإمطاعة اللثام عن مكوناتها وآلياتها كان إسهاماً مضافاً : فمن جهة توج المناقشات السابقة حول اللفظ والمعنى ، ومن جهة أخرى انتقل بهذه المناقشات من مستوى البحث في العلاقة العمودية بين اللفظ والمعنى ، إلى مستوى البحث في العلاقة الأفقية بين الألفاظ بعضها مع بعض ، والمعاني بعضها مع بعض : بين نظام الألفاظ ونظام المعاني ، أو نظام الخطاب ونظام العقل . هكذا عمل على جوارزة إشكالية الجلبظ وتنشيد القول في إشكالية السكاكي . نعم إن الأمر يتعلق في الحقيقة بإشكالية واحدة : إشكالية اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن الانتفال بما بين المستوي الذي طرحها فيه الجلبظ ، إلى المستوى الذي ارتفع بما إليه السكاكي ، كان يتطلب ثقة إيستيمولوجية بالغة الأهمية ، ليس لأنها تضيف جديداً إلى النظم المنطوق الذي ثبت داخله ، فهذا ما لم يحدد قط ، ولا كان في الإمكان حدوثه مع الاحتفاظ بالأسس التي قام عليها ، بل لأن تلك القطعة تكشف عما كان مضمراً في تلك الأسس وكان يتم التوصل منه بصورة ضمنية ، أعني بذلك الطابع الاستدلالي الذي يشكل أحد القوالب الرئيسية للعلاقة بين اللفظ والمعنى في النظم المنطوق اليباني .

نظاماً من العلاقات هو ذاته نظام العربية من حيث هي لغة ، ونص ، وعطاب . ومن ها كانت المطابقة التي يفهمها الجرجاني بين ثلاثة مفاهيم تتردد كثيراً في تحليلاته وتشكل « المفهوم » الفتحاح في نظريته ، هذه المفاهيم هي : النظم ، تعليق الكلام بعضها ببعض ، معاني النحو وأحكامه .

فلماذا يعني الجرجاني بهذه المفاهيم عندما يريد « سر » الإعجاز اليباني ؟

يلاحظ الجرجاني أن النظم ، بمعنى تعليق الاسم بالاسم والاسم بالفعل والحرف بها على النحو الذي يته في النص السابق ، موجود في متتو كلام العرب ومنظمه ، ومن ثم فالفرازة التي بها يتفاوت الكلام بلاغة و إعجازاً ، ليست في النظم مطلقاً ، بل في النظم على وجه الخصوص . ولكن يفرق الجرجاني بين نظم ونظم يضرب مثلاً بنظم الحروف في كلمة واحدة ونظم الكلمات في جملة بلاغية : « إن نظم الحروف هو تواليها في السطر فقط وليس نظمها يقتضي عن معنى ، ولا النظم لما يختلف في ذلك رسا من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما ما يحجره ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال « رضى » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدى إلى فساد . وأما نظم الكلام فليس فيه الأمر كذلك ، لأنك تقتضى في نظمها آثار المعاني ، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النص ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال النظم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق » (٣٩) . ثم يضيف قائلاً : « والقائلة في معرفة هذا الفرق أتت إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلام أن تواتر ألفاظها في السطر ، بل أن تتناسب دلالتها وتالات معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل » (٤٠) .

ولكن إذا كان المقصود بالنظم ، اليباني المعجز ، هو تناسب دلالة الكلمات وتلاقي معانيها « على الوجه الذي اقتضاه العقل » ، أفلا يعني ذلك أن الإعجاز اليباني مرده إلى نظام العقل دون نظام الخطاب ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما الجواب على من يعترض بأن « النظم موجود في الألفاظ على كل حال ، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذي ترعمه في المعاني ما لم تنظم الألفاظ ولم ترتبها على الوجه الخاص » ؟

يجيب الجرجاني قائلاً : « اعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فلو لا عمالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النص وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في السطر . فلما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوافتقه اليبان فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنه لأن معنى بالألفاظ على نفسها فاعلم من العقل ووجع يتخيل إلى من لا يرى المنظر حقه » (٤١) ، وذلك لأنه لا يتصور أن تعرف للفظ موضوعاً من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى في الألفاظ ، من حيث هي لفظاً - ترتيباً ونظماً ، وأن تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك . فلذا تم لك ذلك اتبعتها بالألفاظ وقوتت بها آثارها ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تتجح أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدتها ترتب لك بحكم أنها عزم للمعاني وتابعة لها ولا حجة بها ،

وأن العلم بمواقع المعاني في النص علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق » (٤٢) .

هل يعني هذا أن البلاغة تحولت إلى منطق ؟ هل الإعجاز اليباني إصجاب عقل محض ؟

لاشك أننا سنستبعد قلما عن مجال تفكير الجرجاني إذا نحن استقماع مثل هذه الاستنتاجات السريعة . إن الجرجاني الذي حرص على التأكيد في الصفحات الأولى من كتابه على « أنك لا ترى علماً هو أرسخ أصلاً ، وأيسق فرعا ، وأحل جنى ، وأعذب ورداً ، وأكرم إنتاجاً ، وأنور سراجاً ، من علم اليبان ، الذي لولاه لم تر لساناً يحوك الوشى ويصوغ الحل ، ويلفظ الدر ، وينث السحر ... » (٤٣) ، لا يمكن أن يضمح بنظم الخطاب لحساب نظام العقل لأن في هذه التضحية تضحية باليبان نفسه . هذا فضلاً عن كونه قد حرص في مدخل كتابه على الربط منذ البداية بين « أصول النحو وكل ما به يكون النظم دفعة » ، كما رأينا ذلك قبل . لا بد إذن من الترتيب ، لا بد من مساهمة الجرجاني عما يقصده بـ « المعنى » وبـ « مواقع المعاني في النص » ، بعبارة أخرى لا بد من فهم صحيح ومطابق لما يقصده بـ « نظم المعنى » .

والجرجاني في ذلك واضح كل الوضوح ، فهو يؤكد صراحة ، وبإلحاح ، أن ما يقصده بـ « المعنى » ليس معنى الكلمة المفردة ، فالكلمة المفردة لا تنظر معناه الخاص على أنه مزية يبنانية ، وإنما لزاية والفضيلة في نظره للمعنى الواحد المفهوم من مجموع الكلمات التي ينظمها الكلام . ذلك « أن مثل واضح الكلام مثل من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيليب بعضها في بعض حتى يصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديداً تأخيه ، فإذن حصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد ، لا عدة حصل كما يترجمه الناس . وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتضيد أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتضيد وجوه التعلق التي بين الفعل الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه ، والأحكام التي هي عصور التعلق » (٤٤) .

وهذا المعنى الواحد - أو نظم المعنى - الذي تضيد الكلمات المنتظمة في جملة مفيدة ، والذي يقع فيه التفاضل في اليبان والبلاغة والإقناع ، لا يحصل بصرف الكمال بعضها إلى بعض كيبا اتفق ، بل إنه إنما يحصل بمرآة أحكام النحو ، فانظم في حقيقته ووجوهه هو « توخي معاني النحو وأحكامه ورفقه ووجوهه والعمل بقربانيته وأصوله » (٤٥) . وبإية ذلك أنك « لست بواجب شيا يرجع صوابه كان صوابا ، وتخطو إن كان خطأ ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو : قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه العملية ، فغزبل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له . فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم لوضاده ، أو وصف بمزاة وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك اللزاية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بيبان من أبوابه » (٤٦) .

وإذن فللمقصود بـ « نظم المعاني » ليس نظام العقل بل « أحكام النحو » ، ومن ثم فإن « العقل » الذي عمله الجرجاني حاكماً وحكماً في

خدمة لها من يكتفيها أمرها (= كتابة) . وكذلك إذا قال : « رأيت أسدا » ، وذلك الحال على أنه لم يرد السبع ، علمت أنه أراد التنبيه ، إلا أنه بالغ فعمل الذي رآه بحيث لا يتيسر من الأسد في شجاعته (= الاستعارة) . وكذلك تعلم من قوله « قول يزيد بن الوليد لمروان بن محمد حيث بلغه أنه يتردد في بيته » : « بلغني أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، أنه أراد التردد في البيعة واختلاف العزم في الفعل وتركه (= التشتيت) . وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فما هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول : للمعنى ومعنى المعنى . نعتي بالمعنى المقصود من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعطف من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسرت لك ^(٣٧) .

التشبيه والمجاز والاستعارة والكتابة والتشتيت مصطلحات بلاغية معروفة . وتحليل معانيها ويبيان وجه البلاغة فيها موضوع تتولاه البلاغيون قبل المحللين . نعم إن تحليلات الجرجاني لهذه المعاني والوجه أكثر بيانا وأشد حجية ، وقد فعل ذلك بملءه وفوق أيها الفاتنين ، سواء في كتابه « أسرار البلاغة » أو في كتابه « دلائل الإيجاز » . . . ومع ذلك فإن الجليلي الذي نلسمه بوضوح عند عبد القادر ، وهذا ما هم الباحث الإيسيتولوجي بالدرجة الأولى ، هو أنه أبرز من خلال تحليله للمعنى « التنظيم » والطبع الاستدلالي للأساليب البلاغية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكتابة وتشتيت . وهذا الطبع الاستدلالي الذي يعمل ذهنه ينتقل ، من خلال الأساليب البلاغية تلك ، من المعنى إلى معنى للمعنى هو ما عنه مؤلفنا حينما فسر النظم على أنه تلمس دلالات الألفاظ وتلاقي معانيها « حل الوجه الذي يقتضيه المعنى » ^(٣٨) .

وشرح الجرجاني ما يفهمه من قوله هذا « حل الوجه الذي يقتضيه المعنى » ، شرحا واضحا جليا لتحليل أمثلة عدة متنوعة من الاستعارة والكتابة والتشتيت .

يقول بصدد الكتابة مثلا : « وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها وعصصول أمرها أنها إشارات للمعنى . أنت تعرف ذلك المعنى ، من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لا نظرت إلى قولهم : « هو كثير رمد القدر » ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والقبائل ، لم تصرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفت بأن رجست إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ، وألا معنى للمدح بكثرة الرمد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرمد على أنه تنصب له التدوير الكبير ويطن فيه للقرى والقبائل ، وذلك لأنه إذا كثرت الطبع في القدر كثرت إحقاق الحبب تحتها ، وإذا كثرت إحقاق الحبب كثرت الرمد لا عالة ^(٣٩) .

ويقول بصدد الاستعارة : « إنها تعلم أنك لا تقول : « رأيت أسدا » ، إلا وخرضا أن تثبت للرجل أنه سائر للأسد في شجاعته وجبرته وشدة بطشه وإقدامه ، وفي أن الذعر لا يجزئه ، والخوف لا يعرض له . ثم تعلم أن السبع إذا قتل هذا المعنى لم يعقله من لفظ « أسد » ، ولكنه يعقله من معناه . وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجملة أسدا ، مع العلم بأنه رجل » . إلا أنك أوتعت أنه بالغ من شدة مشابهة للأسد وسائرته إليه مبالغ بترحم منه أنه أسد بالحققة ^(٤٠) ، « وفي هذه الجملة بيان لمن حقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن الشيء إلى

المبالغة السابقة التي قال فيها « ليس الغرض بنظم الكلام أن تواتر ألقاظها على النطق بل أن تستغنى دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي يقتضيه المعنى » ، ليس هو المعنى كما يفهمه الخلاصة لمصاحب النطق بل إنه « المعنى » كما يفهمه البيهون أصحاب النحو . المعنى عنده هو منطق اللغة ، هو « معنى السمع » التي يفهمها يا ليس مجرد رفع الفاعل ونصب المفعول بل ما يوجب الفعلية أو المفعولية على وجه مخصوص . يقول مرضعا هذه المسألة : « إن لزجة المطلوبة في هذا الباب « باب توخي معنى النحو » ليست الإعراب » ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستتبع بالتفكير ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدكم بأن إعراب الفاعل المرفوع أو المفعول النصب والمضاف إليه الجرا يعلم من غيره ، ولا ذلك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر . إذا الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم مما يوجب الفعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المعجز فتقوله تعالى « فما رجعت نجريهم » ^(٤١) ، وقطوفه ففرزق : « سعتها خروق في السمع » ^(٤٢) ، وأشياء ذلك مما يحيل الشيء فيه فاعلا على تأويل ينف من طريق تطفن ، وليس يكون هذا علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب ^(٤٣) . ذلك أن قوله تعالى « فما رجعت نجريهم » لا ترجع لزية فيه إلى كون كلمة « نجارة » جاءت فصلا للفظ « رجع » على مستوى الإعراب ، بل للزجة والفضيلة والبيان والإيجاز كل ذلك كعمل فيها أوجب للفعلية ، أي أن إسناد الرجع للنجارة ، في حين أن التصير من ذات الفكرة بالكلام المعادى يكون مكلنا : « ما ريموا في نجريهم » ، إذ الذي يرجع هو الإنسان وليس النجارة . ولكن لا كان هذا القول — المعادى — يمكن أن يكون موضوع شك أو جدال ، إذ يمكن أن يقول قائل إن للشركين الذين اشتروا الصلاة بالمعدي قد ريموا فصلا ، جاء القرآن بنظم جديد للمعنى ، وحل وجه مخصوص ، فيه إقناع وصحة : فقال : « فما رجعت نجريهم » ، وهي عبارة بليغة « دليلة » ، تقرر على السمع الانصراف من الشك في المعنى إلى الإسماع في إنتاجه ، وذلك بالتساؤل عن كيف يمكن أن يفهم القول : « ما رجعت نجريهم » ، أي كيف يمكن تأويله تأويلا ياتيا : يظهر منه ؟

وشرح الجرجاني هذه العملية البيانية البلاغية التي تجعل السمع يسهم في إنتاج المعنى المقصود ، بدل إعطائه إليه مرة واحدة وترك الحرية له لتشكك والجدال ، فيقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تجبر من زيد مثلا بالخروج ، على الحقيقة ، قلت : خرج زيد ، وبلاطلاق من عمرو قلت : عمرو مغفلان ، وعلى هذا القياس . وفرض أنك أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومفرد هذا الأمر على الكتابة والاستعارة والتشتيت . . . أولا ترى أنك إذا قلت : هو كثير رمد القدر ، أو قلت : طوبى للنجاة ، أو قلت في المسرة : تؤوم القضي ، فإنك في جميع ذلك لا تغد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجب ظاهره ، ثم يعقل السمع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك ، كما عرفك من « كثير رمد القدر » : أنه مضيف ، ومن « طوبى للنجاة » : أنه طول القامة ، ومن « تؤوم القضي » : أنها مشقة

إلى مستوى إرقى في الإشكالية ذاتها ، مستوى العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل .

٤-

إذا كانت مسأمة الجرجاني في تحليل الظاهرة اللغوية تتمثل بصورة خاصة ، كما رأينا ، في محاولته مجازة إشكالية اللفظ والمعنى ، من منظور يتخذ من النحو (= منطق اللغة) إطارا مرجعيا له ، ويحصل « سر البلاغة » راجعا إلى « توحيد معنى النحو » ، أى إلى نظام الخطاب ، مبنى ومعنى ، وإذا كان الجليلي الذى يبعده عنه الباحث الإستيمولوجى يمكن أساسا في إيراد الطبع الاستدلالي للأساليب اللغوية العربية ، كما بينا ، فإن مشروع السكاكى (تولى سنة ١٩٦٦ هـ) كان لوسع وأعمق . لقد كان ، بمعنى ما من المعاني ، مجازة ليس لإشكالية اللفظ والمعنى فحسب ، بل أيضا لنظرية والنظم « الجرجانية » ذاتها .

إننا نعلم أن مثل هذا الحكم سيسفر كثيرا من المختصين في تاريخ البلاغة العربية من الباحثين المعاصرين الذين يكادون يجمعون على أن السكاكى قتل ، بتفقيدها وتعقيدها ، الحيلة في البلاغة العربية ... وبدون الدخول في نقاش ليس من مهمتها ولا من اختصاصها الخوض فيه ، نكتفى بالقول هنا بأن نظرة المؤرخ للفرع المرى من حيث هو نظر ، لا بد أن تختلف من نظرية المؤرخ بلقب من جوانبه . نحن ننتقل إلى العلوم اللغوية ككل ، في ارتباطها وتداخلها وتأثير بعضها في بعض ، ومن ثم فإن ما جعنا ليس « نهضة » الحيلة بوصفها واقعة منفردة ، في هذا العلم أو ذلك ، بل ما جعنا بالدرجة الأولى هو « شرايين » الحياة بوصفها منظومة تقوم على الترابط والتكامل بين أجزائها وأقسامها ، وتؤدى وظيفة عامة واحدة ، منها تستقى الأجزاء معناها ووظيفتها . ونحن نتخذ من هذه النظرة الكلية لها ما يبررها سواء تعلق الأمر بعلم البلاغة أو بعلم النحو أو بعلم اللغة وأصوله أو بعلم الكلام ، فهذه العلوم مترابطة متداخلة ، بصورة تجعل منها مظاهر أو فروعها لعلم واحد هو « البيان » ، أو على الأقل هي ذات موضوع واحد هو « البيان » ، ومن ثم فإنها تاريخ مشترك ، ونهضة الحياة فيها نهضة واحدة مشتركة . وهذا ما أدركه السكاكى بوعى وعمق فحاول التعبير عنه بكتاه : « مفاتيح العلوم » ، الذى هو بالنسبة للدراسات اللغوية بمثابة « أوروبارتون » .

والحق أن هنالك ما يسر هذه المسألة بين « مفتاح » السكاكى و« أوروبارتون » أرسطو ، ليس لأن السكاكى كان « متأثرا » بالمتنطق الأرسطى كما يدعى البعض ، ولا لأنه ربط و « خلط » بين مباحث البلاغة ومباحث المتنطق حينما توج دراسته للبيان بـ « تمكئة في إلمد والاستدلال » ... كلا . إن السكاكى لم يصدر عن منظور أرسطى أبدا ، ولا كان ينكر بتوجيه من المتنطق الذى ضبطه أرسطو ، منطق « البرهان » ، أصق الذى يؤسس النظام المنطقى البرهانى . لا ، إن علاقة السكاكى بأرسطو لم تكن علاقة متأثرة يؤثر ، بل كانت علاقة عميقة ، بمعنى أن كل ما كان « يربط » السكاكى بأرسطو هو أنه عمل على ضبط العلوم اللغوية العربية وتقنيها ، مثلا عمل أرسطو من قبله على ضبط العلوم الفلسفية اليونانية وتقنيها . ومباراة أخرى ، إنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت متنها حينها فمع تطورهما

شىء ، ولكنها إلهام معنى الاسم لشيء » ، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا « رأيت أسدا » ، بمعنى رأيت شيئا بالأسد ، ولم يكن إلهام أنه أسد بالحقبة ، لكان عملا أن يقال : ليس هو الإنسان ولكنه أسد لو هو أسد في صورة إنسان ، كما أنه عملا أن يقال : ليس هو إنسان ولكنه شبيه بأسد ، أو يقال هو شبيه بأسد في صورة إنسان » (١٩) .

ويقول في التمثيل : « وإذا قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى ، في الاستمارة والكتابة معا ، المعقول ، فاعلم أن حكم التمثيل في ذلك حكمهما ، بل الأمر في التمثيل أظهر . ذلك أنه ليس من عاقل يشك إذا نظر في كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلصقا في بيعته : « أما بعد ، فإن أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فلما أتاك كتابي هذا فاحمد على أيها شئت ، والسلام » ، يعلم أن للمعنى أنه يقول له : بلغنى أنك في أمر البيعة بين رأيين مختلفين ، تارة ترى أن تباع ، وأخرى أن تنقض من البيعة . فلما أتاك كتابي هذا فاحمد على أى السرايين شئت ، وأنت لم يعرف ذلك من لفظ « والتقديم » والتأخير » ، لوم لفظ « الرجل » ، ولكن بأن علم أنه لا معنى لتقديم الرجل وتأخيرها في رجل بدعى إلى البيعة ، وأن للمعنى على أنه أراد أن يقول له : إن من تلك في تردك بين أن تباع وبين أن تنقض ، مثل رجل قائم لينهب في أمر ، فجعلت نفسه تراه تارة أن الصواب في أن يذهب وأخرى أنه لا يذهب ، فحصل يقدم رجلا وتؤخر أخرى . وهكذا كل كلام كان ضرب مثل ، لا يخفى على من له أدنى فهم أن الأغراض التى تكون للمعنى في ذلك لا تعرف من الألفاظ ، ولكن تكون المعاني المحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد .

ويخلص الجرجاني الطابع الاستدلالي في الأساليب اللغوية العربية الذى شرحه من خلال الأسطة السابقة فيقول : « فقد زال الشك وارتفع في أن طريق العلم بما يراد إثباته والخبر به في هذه الأجئاس الثلاثة ، التى هى الكتابة والاستمارة والتمثيل ، المعقول دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإثبات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستتبط منه » (٢٠) . ويمارة أخرى أن « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » في الكلام العربى المبين كاتمة في كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب ، أو المتلقى ، يسهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية يتقبل فيها من خلال المقصد ومعناه المتعارف عليه ، إلى المعنى الذى يقصده المتكلم . إن اللفظ هنا لا يعطى المعنى بل هو دليل إليه . وهذا لا يقلل من شأنه كما قد يتوهم ، بل بالعكس ، فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب ، ليست طمعة أو وهاء للأشكال وحسب ، بل إنها أمارة عليها ودليل إليها . إنها بمثابة « إلمد الأوسد » الذى يحدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، فهو إذن عنصر أساسى وضرورى في العملية اللغوية ؛ فإلينا لا يكون بالفكر وحده ، أعنى لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة ، بل يكون بتوسط اللفظ ، لا من حيث هو حروف منظمة ، ولا من حيث هو معاني لغوية ، بل من حيث هو نظام خطاب ، إذ يدل على نظام العقل ، يطلقه ويحتويه .

ذلك هو مضمون نظرية والنظم « الجرجانية » مضمونها الكلمات فيها بوصفه مشروعا مجازا إشكالية اللفظ والمعنى في مستزاد المعنى

الركب مطابقاً لما يجب أن يتكلم له ، كانت هذه الأنواع من الأدب هي « المرجوع إليها في كفاية ذلك » ، أي لمرة الخطأ واجتنابه : فعلمنا الصرف والنحو يرجع إليها في المقدرة والتأليف ، ويرجع إلى علمي المعاني والبيان في الأخير . وبعبارة أخرى : للمعرفة بعلم الصرف تجنب من الخطأ في بنية الكلمة الواحدة ، والمعرفة بعلم النحو تجنب من الخطأ في تعليق الكلمات بعضها بعض ، والمعرفة بعلم المعاني والبيان ، وما يكملها من المعرفة بالحد والاستدلال (= المنطق) ، تجنب من الخطأ في مطابقة الكلام للمراد (٨٣) .

وإذاً فالعلوم التي يتناولها « مفتاح » السكاكي هي علوم الخطاب ، أما ما يتوخله منه فهو ضبط قوتين هذا الخطاب . ولما كان هذا الأخير صيق ومعنى ، فإن علومه ستتقسم إلى علوم المعنى وعلوم المعنى . الأول تتوخى ضبط نظام الخطاب والثانية تروم ضبط معناه . ولما كان نظام معنى الخطاب هو ذاته نظام العقل ، أو على الأقل يترأسه نظام العقل ، أمكن القول إن الإشكالية البيانية التي كانت من قبل تطرح من خلال الزوج اللفظ/المعنى قد تحولت مع السكاكي إلى إشكالية تطرح من خلال الزوج نظام الخطاب/نظام العقل . ومن ثم ، فإن البلاغة التي كانت تقوم من قبل على تشديد التوافق بين اللفظ والمعنى مستحسب مع السكاكي كمنفعة في تحقيق التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل .

كيف خطا السكاكي بالإشكالية البيانية هذه الخطوة ، وما النتائج التي ترتبت من ذلك ؟

ينطلق السكاكي في دراسته نظام الخطاب من علم الصرف على أسس أنه يتناول المقدرة من الكلام ، أي وحدات الخطاب الأولية . فالكلمة بحسب تعبيره ، « هي اللفظة المروضة للمعنى مفردة ، والمراد بالإفردة أنها بجمعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة » ، وموضوع علم الصرف هو : « تتبع اعتبارات الواضع في وضعه للغة . والمقصود به وضع اللغة عند السكاكي ليس خلفها أو اختراعها أو المرافعة عليها بل المقصود جمعها وضبطها . يقول : لا ينبغي عليك أن تضع اللغة ليس إلا لتحقيق أشياء منتشرة تحت الضبط . وعملية الوضع أو التحصيل هذه هي من عمل اللغويين أمثال الخليل . والاعتبارات التي اتبعها واضع اللغة ، بهذا المعنى ، هي « أن جنس المعاني ، ثم قصد جنس جنس منها مينا يتراد كل من ذلك طائفة مطلقة من المفردات ، ثم من قصد لتتبع الأجناس شيئا فشيئا ، متصفا في تلك الطوائف بالتقديم والتأخير والزيادة فيها أو النقصان منها ، مما هو كالاتم لتتبع وتكرار الأضلة ، ومن التبدل لبعض تلك الحروف لغيرها لمعارض ، وهكذا عند تركيب تلك الحروف من قصد هيئة ابتداء ، ثم من تغيرها شيئا فشيئا » (٨٤) . وبعبارة أخرى ، إن واضع اللغة قد لجأ في ضبطها إلى تصنيف المعاني إلى أصناف كبرى (أجناس) ، مثل المعنى الذي يفيد « البصر » ، والمعنى الذي يفيد « الجوع » . . . الخ ، ثم عين لكل صف من هذه الأصناف مجموعة من الحروف (ص . ب . و) ، (و . لا) . و . ع) . . . ثم أخذ في تكتل المعاني وترتيبها بتغير مواقع حروف كل مجموعة ، ثم بالزيادة في عددها أو النقصان منها ، مشكلا هيئات (صفا ولوناً) متنوعة ، يتنوع المعنى بتنوعها . ومن هنا كانت الأسس التي ينبغي أن تراعى في علم الصرف قسمان : أسس راجعة

للمعنى إلى الكشف عن منطقها الداخلي مع أسس وعمل لسانه ، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هي الأخرى عن منطقها الداخلي مع السكاكي وعلى لسانه ، حينما دفع بها تطورها الدلائل إلى ذلك دفعا ، لكونها بلغت مستوى ما يمكن أن تبلغه على الأسس نفسها التي قامت عليها أول الأمر . . . وإذا فليس السكاكي هو الذي « خنت » الجملة في البلاغة العربية بتعديدها وتفتيتها ، كما يزعم البعض ، بل إن الأسس التي قامت عليها العلوم البيانية كلها ، وبالبلاغة العربية مجرد فرع منها ، هي التي كان غزوها قد نفذ ثلما ؛ فلم يعد في إمكانها أن تجد الباحث بشيء آخر غير نفسها ، أعنى منطقها الداخلي . إن هذا يعنى أن التجديد في البلاغة العربية ، كما في الفروع الأخرى من كالمعالم البيانية ، كان يتطلب إعادة تأسيس البيان بما هو كل . وتلك عملية كانت قد بدأت في الأندلس قبل السكاكي ، كما شرحنا ذلك في الجزء الأول من هذه الدراسة ، وسنرى في موضوع آخر أهم الجوانب الاستيمولوجية لعملية إعادة التأسيس تلك .

بعد هذا التوضيح ، الذي ربما كان ضروريا لوضع الأمور في نصابها ، وأيضاً لإبراز منزلة كتاب « مفتاح العلوم » للسكاكي بالنسبة لتاريخ العلوم العربية ، نعود الآن إلى فحص هذا « المفتاح » ، ولنبدا بوصف بنيت بوصفه كتابا « عسى أن نخلص منها مباشرة إلى وصف بنية العلوم البيانية وتحليل منطقها الداخلي .

نلاحظ أولا أن الأمر ينطلق به « مفتاح » وليس به « مفاتيح » . لقد ألّف الخوارزمي الكتاب كما هو معروف كتابا بعنوان « مفاتيح العلوم » ، جعله كما يقول « متضمنا ما بين كل طبقة من العلم من المراضعات والمصطلحات » ، وقسمه إلى مقالين : « إحداهما لعلوم الشريعة وما يقترن بها من العلوم العربية ، والثانية لعلوم المعجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم » (٨٥) . فكتاب الخوارزمي يتضمن « مفاتيح كل علم ، أي مصطلحاته الخاصة . أما « مفتاح » السكاكي لموضوعه شيء آخر : فهو من جهة لا يتناول العلوم كلها ، الدينية واللغوية والفلسفية ، ولا حتى العلوم البيانية بأكملها ، بل هو يقتصر على نوع واحد من هذه الأخيرة هو ما يسميه به « نوع الأدب » ؛ وهو من جهة أخرى لا يفتح عند « بعض الأوضاع وشيء من الاصطلاحات » ، بل يريد أن يكشف عما يعمل من « علوم الأدب » علومنا مترابطة متداخلة و « أنواعا متاخمة » (٨٦) ، متوخيا من ذلك أن يضمن في قرأ كتابه قراءة إقشأن « أن يفتح عليه جميع المطالب العلمية » ولذلك سماه : « مفتاح العلوم » .

أما « أنواع الأدب » ، أو العلوم ، التي يفرسها السكاكي فهي ، بحسب تعبيره : علم الصرف ولفظه ، وعلم النحو ولفظه ، وعلم البيان ولفظه . أما علم علم الصرف فهو علم الاشتقاق ، وأما علم علم النحو فهو علم المعاني والبيان ، وأما علم علم المعاني والبيان فهو علم الحد والاستدلال . ومن هنا انقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام : الأول في علم الصرف والاشتقاق ، والثاني في علم النحو ، والثالث في علمي المعاني والبيان ، وضمت كمنفعة في الحد والاستدلال .

وشرح السكاكي للبدأ الذي اعتمده في هذا التقسيم فيقول : « والذي اقتضى عندي هذا (= التقسيم) هو أن الغرض الأهم من علم الأدب لا كان هو الإحراز عن الخطأ في كلام العرب » ، ولما كانت « مؤثرات الخطأ » ، إذ تصفحتها ، ثلاثة : للمقدرة والتأليف وكون

وهو يتفاوت وتفاوت القابل فيكون بالرفع أو النصب أو الجر ، ظاهرا أو مقفرا ، ويكون بالواو والألف والياء ، هذا إن كان في الأسماء ، أما إن كان القابل ضارا فله أحوال معروفة كذلك ، في الرفع والنصب والجر^(٨٨) . وبعد هذا المستوى ، مستوى الضبط يأتي مستوى التحليل « كنحو التعرض لمعلمة وقوع الإعراب في الكلمة ومعلمة كونه في الآخر . . . ومعلمة كونه بالحركات أصلا . . . ومعلمة كونه في الأسماء دون الأفعال والأسماء » وعلمة كونه في الأسماء أصلا ومعلمة كونه البناء لغير الأسماء أصلا^(٨٩) .

لقد قلص السكاكي من موضوع النحو فقصره على دراسة كيفية تركيب الكلمات : تقديم بعضها على بعض ، وتأثير بعضها في بعض على مستوى الإعراب فقط ، وألحق بذلك خاتمة ، ولوأنها طويلة ، في الملل . أما ما كان يسمى التصوير التوسمي القديم كالسيراف والجرجاني وهما يعنيان ، أي تعلق معنى الكلمات ببعضها بعض ، وما يرتبط بذلك من وجوه علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وهي موضوعات كانت متداخلة في النحو منذ كتاب سيبويه . . . أما « معاني النحو » هذه فقد فصلها السكاكي عن النحو وجعل منها علما خاصا سماه « علم المعاني » ، ورطبه به « علم البيان » ، وجعل منها ومن المحسنات النقطية والمعنية (= علم الديق) الفروع الثلاثة لعلم البلاغة .

وبعد ذلك فإن الفصل الذي قام به السكاكي بين « النحو » و« معاني النحو » لم يكن نهائيا ، وإنما كان صلا محسنا ، فهو يعد علم المعاني وعلم البيان يشكلان « تمام » علم النحو ، مثلاً بعد الاشتقاق من « تمام » علم الصرف . وإن هذا الخلاف بين علم النحو من جهة وعلم المعاني والبيان من جهة أخرى يبقى وشيعة عضوية . وألحق أن ما قصده السكاكي لم يكن فصل علمي المعاني والبيان عن النحو ، وإنما جمع شتات الموضوعات البيانية البلاغية في علم واحد مستقل . فقد لاحظ أن الأبحاث البيانية البلاغية موزعة بين النحو وأصول الفقه وعلم الكلام وما كان يسمى به « الديق » منذ ابن المعتز بخاصة ، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كانت تدخل في علم المنطق ، فأراد جمعها وتنظيمها وإعطائها نوعا من الاستقلال الذاتي ، ولكن داخل مجموعة واحدة مترابطة ارتباطا عضويا ؛ هي ما عبر عنه به « علوم الأدب » ؛ وهي الصرف والنحو والمعاني والبيان والخذ والاستدلال ، وهي العلوم التي تشكل « الفتاح » لكل المطالب العلمية باللغة العربية ، سواء تعلق الأمر باللغة أو الحديث أو التفسير أو الكلام . . . وإن هذا أراد السكاكي فعله في الحقيقة هو فصل الأبحاث البيانية عن أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق ، لجعل منها هي « ومعاني النحو » أحد جزأي « الفتاح » الذي يشكل المنطق البياني ، الجزء الذي يتمم الصرف والنحو ، أي اللغة ومتطفا .

هذا المشروع واضح من سياق كتاب السكاكي وبنية الداعلية ، ولكنه واضح كذلك من كلام السكاكي نفسه . فهو في سياق حديثه عن مكنون الإحصائيات في القرآن ، بعد انتهائه من تحليل مسائل علم المعاني وعلم البيان ، يشيد بفضل هذين العلمين وضرورتهما ، بخاصة في « باب التفسير » « تفسير القرآن » « وتحويل مشبهاته . . . ودرك نكت وأسراره . . . وكشف الفتاح عن وجه إعجازته » . ثم يشكو حال علم المعاني والبيان فيقول : « . . . ثم مع ما لهذا العلم من

إلى الحروف ، وأساس راجعة إلى الهيئات أو الصيغ . وللبدا الذي يجب السير عليه في كل ذلك هو « انتزاع الكل من جزئياته » ، وذلك بالرجوع للتقديري من الصيغ المستخرجة بالتوزيع المذكور إلى أصلها قبل التوزيع ، وهذا هو الاشتقاق ، ويسمى « الاشتقاق الصغير » إذا حافظت على ترتيب الحروف الأصلية كما في « تباين » من « بين » ، ويسمى الاشتقاق الكبير إذا أخلت في تغيير ترتيب تلك الحروف (ن . ي . ب .) ، (ب . ن . ي .) ، الخ ، على نحو سيطيكت ستة صيغ إذا كان الأصل ثلاثة أحرف ، وأربعا وعشرين صيغة إذا كان الأصل أربعة أحرف ، ومائة وخمسة وعشرين إذا كان الأصل خمسة أحرف^(٩٠) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فكما يتم تكثير المعاني وتوزيعها بالاشتقاق ، يتم كذلك بالزيادة والإبدال . . . ومن هنا كانت الموضوعات الرئيسية التي يدرسها علم الصرف في إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الحروف » هي الاشتقاق والمزيد والمجرد والإبدال والإعلال .

أما الموضوعات التي يدرسها العلم نفسه في إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات » فهي هيئات المجرد أو صيغته وأوزانه ؛ أي الكلمات التي حروفها كلها أصلية ، وهيئات المزيد أي الكلمات التي زيد فيها حرف أو حرفان أو ثلاثة على حروفها الأصلية ، وذلك في الأسماء والأفعال ، و « الأسماء المتصلة بالأفعال » ، وهي المشتقات من الفعل : المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وأصل التفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة . . . بالإضافة إلى الموضوعات التي تتعلق بهذين الصنفين من الأسس أو من الاعتبارات يدرس علم الصرف موضوعات أخرى تتعلق به « الاحتراز من الخطأ » التي تصرفت التي لها مدخل في القياس ، « وتجري على الكلمات المفردة مثل الإمالة ، والتضخيم ، وتخفيف المفردة ، والترسيم ، والتكسير ، والتحقير ، والتثنية ، والجمع السالم بنوعيه المذكور والمؤنث ، والنسبة ؛ أو على الكلمات التي هي في حكم المفردة ، كالنسبة ، وإضافة الشيء إلى النفس ، واشتقاق ما يشتق من الأفعال ، وتصريف الأفعال مع الضمائر ونون التوكيد ، وإجراء الوقف^(٩١) .

تلك هي الموضوعات التي تكون مشارا لخطأ في اللفظ للمفرد الموضوع لمعنى مفرد التي يدرسها علم الصرف . أما علم النحو الذي هو « النحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم ، لتأدية أصل المعنى مطلقا ، بمقاييس مستعينة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليعتد بها عن الخطأ في التركيب^(٩٢) » ، فهو يدرس لا اللفظ المفرد بل التاليف ، وبمباراة أدق كيفية التاليف . ويقصد السكاكي بالتاليف : « تقديم بعض الكلم على بعض ورعاية ما يكون من الهيئات إذ ذلك » . ويقصد به « الكلم » الكلمات المفردة أو التي في حكم المفردة كما سبق التنبيه إلى ذلك . ولما كانت « تلك الهيئات التي يلزم رعايتها ، على نظائرها بحسب المواضع وجهة التقديم والتأخير ، منحصرة بشهادة الاستقراء في أنها اختلاف كلم دون كلم باختلاف لا على نيج واحد » ، فإن ضبطها إنما يحصل بضبط ثلاثة جوانب : الفاعل وهو المسمى مبررا (وهو يستدعي المبني) ؛ والفاعل وهو المسمى عملا ، ويكون لفظا أو معنى ، واللفظ إما اسم أو فعل أو حرف ، ومن ثم فالعوامل أربعة أنواع ، والأثر وهو المسمى إعرابا ،

يستعمله للكلمة عندما يكون السامع شاكاً في انطلاق زيد أو منكراً له . أما عندما يكون السامع فارغ الذهن لا يعلم من أمر زيد شيئاً ، فإن تركيب العبارة السابقة على الوجه التالى « زيد منطلق » يكفى في إخبار السامع بمر زيد .

ليس هذا وحسب ، بل إن هذا التركيب الأخير ذاته يحمل خاصية معينة تتمثل في كون الكلام فيه يبدأ بـ « زيد » (جملة اسمية) ، على العكس من قولنا « انطلق زيد » (جملة فعلية) الذى يبدأ الكلام فيه « انطلق » . والفرق بين خاصية التركيب الأول (جملة اسمية) وخاصية التركيب التالى (جملة فعلية) ، هو أن للكلمة عندما يبدأ بـ « زيد » مكانه يريد أن يلتفت الانتباه إليه بخاصة « فـ » زيد « هنا هو مركز الاهتمام . أما عندما يبدأ بكلمة بـ «انطلق» (جملة فعلية) فكانه يريد أن يلتفت النظر إلى فعل الانطلاق بخاصة ، فهو مركز الاهتمام .

فموضوع علم المعاني إذن هو خواص تراكيب الكلام المعنى المبنى ، وهي خواص مهمتها جعل الكلام مطابقاً للمعاني . حال السامع ، وذلك تطبيقاً لمبدأ : « لكل مقام مقال » ، فلمقام التوكيد مقال ، أى نوع خاص من التركيب ، ولقلم مجرد الإخبار مقال . . وهكذا . ومقامات الكلام كثيرة متفاوتة : فلى جانب مقام الشكر ، ومقام الشكاية ، ومقام التهنية ، ومقام اللسع ، ومقام الدم ، ومقام الترفيح ، ومقام الترحيب ، ومقام الجدة ، ومقام المزول . . الخ ، هناك مقام الكلام الذى يلى « ابتداء » ، أى قصد الإخبار فقط ، ومقام الكلام الذى يلى جواباً على استخبار ، أو رداً لإنكار ، أو جواباً لسؤال ، ثم هناك مقام الكلام مع الذكى ، وهو غير مقام الكلام مع غيره ؛ إذ قد يكفى « الإيجاز » مع الأول في حين يحتاج الثانى إلى « الإطناب » . وهناك من مقامات الكلام ما يقتضى الوصل بين الجمل والمبارات بحرف المحظ ورسا أشبه ، وهناك ما يقتضى الفصل بينها بوسائل الفصل ، وأخيراً وليس آخراً : « فكل كلمة مع صاحبها مقام ولكل حد يتهى إليه الكلام مقام »^(٩٧) .

هذا عن موضوع علم المعاني بصورة إجمالية . أما بينة الداخلية فترتب السكاكى بمتنصرها كما يلى : لما كان علم المعاني يدرس خواص تراكيب الكلام ، كما قلنا ، وكان الكلام يرجع في نهاية التحليل إما إلى إخبار المتكلم السامع عن شيء ، وإما إلى طلب شيء منه ، فهو لا يعدو إذن صفتين : الحبر والطلب .

أما الحبر فهو في حقيقة : « الحكيم المفهوم لهم » ؛ فهو « إسناد خبري » ومن ثم فنصايره ثلاثة : الحكم ، والمحكم له أو المسند إليه ، والمحكم به أو المسند . ولكل من هذه العناصر اعتبار خاص : « أما الاعتبار الرابع إلى الحكم في التركيب من حيث هو حكم من غير التعرض لكونه لغوياً أو عقلياً - فإن ذلك وظيفة بيانية - فتكون التركيب تارة غير محكورة ، وبمجرد من لأم الابتداء ، وإن المشبهة ، والقسم والام ، ونون التوكيد ، كنحو « زيد عارف » ؛ وأخرى محكورة ، أو غير مجرد ، كنحو « عرفت عرفت » ، و« زيد عارف » ؛ و« إن زيدا لعارف » ، و« والله لقد عرفت . . . » . وأما الاعتبار الرابع إلى المسند إليه في التركيب من حيث هو مسند إليه عن غير التعرض لكونه حقيقة أو مجازاً ، فتكونه محلوفاً ، كتوكك « عارف » وأنت تريد « زيد عارف » ، أو ثابتاً معرفاً من أحد المعارف و« أما الاعتبار الرابع إلى المسند من حيث

الشرف الظاهر والفضل الباهر ، لا ترى علماً لى من الضيم ما لى ، ولا مئى من سوم الخسف بما مئى ، أين الذى مهد له قواعد ، ورتب له شواهد ، وبين له حدوداً يرجع إليها ، وعين له رسوماً يرجع عليها ، ووضع له أصولاً وقوانين ، وجع له حججاً وبراهين ، وشمر لضبط مغترقاته ذيله ، واستبشع في استخلاصها من الأبدى رجله وخيله ؟ علم تراه أبداً سباً : فجزء حوته الديور وجزء حوته العبا . انظر باب التصديق ، فإنه جزء منه ، في أبداً من هو ؟ انظر باب الاستدلال ، فإنه جزء منه ، في أبداً من هو ؟ بل تصنع معظم أبواب أصول الفقه ، من أى علم هي ؟ ومن يتولاها ؟ وتكفل في مودعات من مبال الإيمان ما ترى من تنحاض سوى من تنحاض . وعد . ولكن الله جلت حكمته إذ وثق لتحريك القلم فيه ، عسى أن يعطى القوس بربها ، يحول منه ، عز سلطانه وقوة ، فبا الحول والقول لا به »^(٩٨) . نحن إذن أمام نص صريح يؤكد فيه السكاكى أنه جند نفسه يوحى من أجل جمع شتات الأبحاث البيانية البلاغية من مختلف العلوم ، قصد تنظيمها وضبطها ووضع أصول لها وقوانين ؛ ومن ثم تصيرها علماً مضبوطاً يتم على الصرف والحوار ليكون الجميع « مفتاحاً للعلوم » البيانية ، أى منطقها ، ثمها مثلاً أن « أرسطو هو منطق للعلوم الفلسفية » .

والآن بعد أن اتضح لنا طبيعة مشروع السكاكى وأهدافه ، نتطلى إلى الخطوة الثانية في هذه الفقرة ونستالم : أين يكمن « المنطق » في مشروع السكاكى ؟ .

إننا لا نحتاج هنا إلى تكرار القول مرة أخرى حول الطابع المنطقي للقراب الصرفية والقواعد النحوية العربية^(٩٩) ، وإنما نستصرف مباشرة إلى علمى المعانى والبيان مركزين على الجانب المنطقي فيها كما أبرزها السكاكى نفسه .

يقول السكاكى : « أعلم أن علم المعانى هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وخبره ؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره » ، ثم يضيف : « وأخى بتراكيب الكلام : التراكيب الصادرة عن فضل تميز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء ، لا الصادرة عن سوامهم وأخى بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جارياً جرى اللازم له ، لكونه صادراً عن البلغ لا لنسب ذلك التركيب من حيث هو هو أو لزاماً له لا هو هو وأخى بالفهم : فهم ذوى الفطرة السليمة ، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب « إن زيدا منطلق » ، إذا سمعته عن الصارف بصياغة الكلام ، من أن يكون مقصوداً برفض الشك أو رد الإنكار . أو من تركيب : « زيد منطلق » ، من أنه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار ، أو من نحو « منطلق » بترك المسند إليه من أنه يلزم أن يكون المطلوب على وجه الاختصار مع إفادة لطيفة عما يلوح بها مقلفه »^(١٠٠) . وإذا نحن أردنا تبسيط هذا التعريف أمكن القول إن تراكيب الكلام المعنى المبين تحمل مستويين من المعنى : للمعنى العادى « المعانى » ، الذى يفهم من عبارة « إن زيدا منطلق » ، المعنى نفسه الذى تنفide عبارة « زيد منطلق » ؛ أى مجرد وقوع فعل الانطلاق في زيد . وهناك المعنى « البلاغى » الذى يفهم من العبارة نفسها عبارة خاصة التركيب فيها ؛ الخاصية التى تتمثل في وجود حرف التوكيد « إن » الذى

نشأتها، أسكن القول إن علم المعاني يعني أساساً بـ «وشرط إنتاج الخطاب» ، على حين يعني علم البيان أساساً بـ «قبول تفسير الخطاب» . ونحن نقول وأساساً لأن مسائل العلمين تنبع من ذلك متداخلة بعض الشيء ، لأن ما هو شرط قد يعد قانوناً في حالة ، وما هو قانون قد يعد شرطاً في حالة أخرى .

أما المسألة الثانية فأكثر أهمية من هذه المقارنة ، وتتعلق بتحديد المجال الخاص بعلم البيان تحديداً أكثر دقة . وهذا ما يفعله السكاكي عندما يقرر في أول كلامه عن علم البيان أن «إيراد المعنى الواحد يطرُق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والتقصان» ، غير يمكن به «الدلالة الوضعية» ، أي المعاني التي وضعت لها الانقضاء أصلاً . ويضرب لذلك مثلاً فيقول : «فإنك إذا أردت تشبيه الحد بالورد في الحمرة مثلاً ، وقلت قد يشبه الورد ، امتنع أن يكون كلام مؤد هذا المعنى بالدلالات الرضعية أكمل منه في الوضوح أو انقضى . فإنك إذا أقمت مقام كل كلمة منهج ما يراد فيها ، فالسامع ، إن كان عالماً بكونها موضوعاً لتلك المفهومات كان فهمه منها كفهمة من تلك من غير تفלות في الوضوح ، وإلا لم يفهم شيئاً أصلاً . وإنه فإن إيراد المعنى الواحد يطرُق مختلفة متفاوتة في الوضوح وإما يكون في الدلالات العقلية ، مثل أن يكون لشيء «تعلق بأخر وثلاث . فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به ، فعلى تفاوت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخصائصه صعب في طريق إيفاده إلى الوضوح والحفاة» (٩٦) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلما كانت الدلالات العقلية إما تقوم على «الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينها ، كزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه ، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني» . ولما كانت الملازمات بين المعاني تكون من جهتين : «وجهة الانتقال من ملزوم إلى لازم ، ووجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم . . . علمت انصباغ علم البيان إلى التصرص للمجاز والكناية : فإن المجاز يتصل فيه من الملزوم إلى اللازم ، كما تقول رعياناً غيثاً ، والمراد لازمه وهو النبت» . أما الكناية ف «يتصل فيها من اللازم إلى الملزوم ، كما تقول فلان طويل النجاد ، والمراد طول القامة الذي هو ملزوم طول النجاد ، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلاً أو قصيراً إلا بكون القامة طويلة أو قصيرة» (٩٧) .

المجاز والكناية هما الموضوعان الرئيسيان لعلم البيان . والسكاكي يستعمل هنا مصطلح «المجاز» في معنى عام ، ثم يفصله ملاحظاً أن أهم أنواع المجاز وهو الاستمارة «لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم بل لا بد فيها من تقدمه تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له» ، ومن ثم فالوَضُوح الأول لعلم البيان سيكون التشبيه ، فهو الذي يؤسس موضوعات هذا العلم ، وهو الذي إذا مهتد فيه ملكت زمام التشبُّه في قوَّة لُحْصِ الْبَيَانِ (٩٨) . وما أن التشبيه دعى كان وجهه وصفاً غير حقيقي وكان مترجماً عن صفة أمور محسوسة بالتشبيه (٩٩) ، فإن موضوعات علم البيان أو أبوابه ، ثلاثة رئيسية : التشبيه (ومنه التمثيل) ، والمجاز (ومنه الاستمارة) ، والكناية ، ولكل أنواع وأقسام .

علم المعاني موضوعه خصائص تراكيب الكلام ، وعلم البيان موضوعه «صناعة المعاني» ، وهو «صناعة منه» (١٠٠) . ولكن الفصاحة والبلاغة تقوم أيضاً بأشياء أخرى لا تدخل ضمن هذين العلمين ،

هو مستند أيضاً ، فككونه متروكاً أو غير متروك ، وكونه مفرداً ومجمل ، وفي إفراده من كونه فعلاً أو اسماً متروكاً أو معرفاً مقيداً . . . أو غير مقيد . . . وهكذا يطرُق البحث في «الحجر» إلى دراسة الاعتبارات الثلاثة المذكورة بالإضافة إلى فرع رابع ، هو «اعتبارات الفصل والوصل والإيجاز والإطناب» (٩١) .

وأما الطلب فهو مفهوم لا يحتاج إلى تعريف . في نظر السكاكي - وهو نوعان : «نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول» ، وهو «التمنى» ، وأداته «ليت» . فغرضه تقول : «ليت الشباب يعود» ، فانت «تطلب عود الشباب مع جزمك أنه لا يعود ، أما إذا كنت تطمح في وقوع المطلوب فالتطلب حينئذ يكون به «لعل» و «عسى» . وهو الترحي . أما النوع الثاني من الطلب فهو بالمعكس من ذلك ما يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول ، كالاستنهام والأسمر والنهي والثناء ، ولكل فروع وأقسام .

تلك بالإجمال هي أبواب علم المعاني والعناصر التي تتكون منها بينه الداخلية ، ومنها تبيين أمرين اثنين : أولهما أن كثيراً من تلك العناصر كانت مدخلة مع موضوعات علم النحو ، حيث كانت تدرس على مستوى التركيب والإعراب ، كما على مستوى المعاني و «خواص التركيب» . ثانيهما أن فصل تلك العناصر عن علم النحو وتحليلها بالطريقة التي حللها بها السكاكي قد أبرز مضمونها المنطقي ، وهو المضمون الذي كان النحاة يدركونه من قبل ، ولكن دون أن يهيووا عنه وضوح وتفصيل . وغنى عن البيان القول بأن هذا المضمون المنطقي الذي كان ثلويًا في علم النحو هو الذي جعل النحاة يشعرون أن النحو منطق خاص ، وأن المنطق الأرسطي «نحو» غريب عن اللغة العربية وسطحها المعرفي . إن ملاحظة السرواني في مناقرته الشهيرة صعب على أن يمكن أن تفهم ، حتى التفهم ، إلا على ضوء «علم المعاني» ، كما عرض السكاكي مسأله وأماط اللثام عن المنطق الثوري فيه .

على أن منطق اللغة العربية ، منطق «البيان» ، لا يتضمن منه «علم المعاني» إلا جوانب معينة ، الجوانب التي تتماثل «كتاب العبارة» في أرجانتون أرسطر ، وتوازنه . أما الجوانب الأخرى التي توازن والتحييلات ، أو القياس ، ويكفي علم الاستدلال ، فنجدتها معروضة ، من طرف السكاكي في «علم البيان» .

يعرف السكاكي علم البيان بقوله : «وما علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرُق مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالتقصان ، ليحتجز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتعلم المراد منه» (٩٥) .

يطرح هذا التعريف مسألتين : المسألة الأولى هي أن البيان علم يتم بمطابقة الكلام المراد منه ، على حين يتم علم المعاني بمطابقة الكلام لتعلم الحلال .

وميزة أخرى إنه إذا كان علم المعاني يتم أساساً بالوقوف الخارجي «القديم» ، ومن ثم يجعل حال السمع مركز اهتمام ، فإن علم البيان يتم أساساً بالوقوف الداخلي أو المراد ، ومن ثم فهو يجعل قصد المتكلم مركز اهتمام . وإذا نحن استمدنا التبيين اللغوي استعملناهما في مدخل هذه الدراسة عند تصنيف الأبحاث والدراسات اللغوية منذ

للملاحظة الأولى تتعلق بعلته عن الحد . لقد بدأ به عرضه لان «الكلام في الاستدلال يستدعي تقديم الكلام في الحد» ، كما يقول . واللائق للنظر هو أنه ينحصر متحى «بإثبات» في حديثه عن الحد ، علما بأن هذا التحى يختلف عن المتحى للتحق في المنطق ، وهذا ما كان واضحا به وأراد التنبيه إليه ، عندما قال : «الحد عندنا ، دون جماعة من ذوي التحصيل (المتألفة) ، عبارة عن تعريف الشيء بأجزائه أو بملزمه أو بما يتركب منها تعريفها جماعيا متافيا» . ثم يضيف قائلا : «دوكيرا ما تغير العبارة فنقول : الحد هو وصف الشيء وصفا مساويا»^(١٠٥) ، أى جماعيا متافيا . كما يقرر «أن المراد بالتحريف أحد أمرين : إما تفصيل أجزاء المحدود ، وإما الإشارة إليه بذكر معنى يلزمه من دعوى فيكون الحد في مقام التفصيل لجميع أجزاء المحدود ، مثل من يعدد إلى جواهر في خزنة الصور للمخاطب فيظهرها ثلاثة عراى من ولا يزيد . وفى مقام الإشارة باللامز - داخلنا ذلك اللازم أو خارجا أو متركبا منها - مثل من يعدد إلى صورة هناك فيضغ إصبه عليها فحسب»^(١٠٦) . وواضح أن السكاكى ينظر إلى الحد هنا كما ينظر إليه سائر اليونانيين . أما الحد بالمعنى المنطقى - أى بوصفه المعروف للماهية المؤلف من الجنس والفصل - فلا يتعرض له إطلاقا ، شأنه شأن جمع اليونانيين الذين يرفضون ربط الحد به «لماهية» .

هذا عن الملاحظة الأولى ، أما الملاحظة الثانية فتتعلق به ولغة السكاكى في عرض مسائل «الحد والاستدلال» : إنه يتجنب المصطلحات المنطقية (كما في ذلك مصطلح القياس الذى يتحدث عنه غالبا باسم : الاستدلال) ، ويستعمل مكانها المصطلحات التنويرية اليونانية : ف «القضية» يعبر عنها به «الجملة» ، و «الموضوع» يعبر عنه به «الشيء» ، و «المحدود» به «الجبر» . . الخ . الغ . هذا فهو منحوية في الغالب . وبما يتميز به عرض السكاكى لمسائل الاستدلال ذكره لتفاصيل مهمة حول الاختلاف بين «المفكرين» و«المفكرين» من المتألفة العرب ، قد لا تتجلى في مراجع أخرى .

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة فتتعلق بشركه على فكرة اللزم في عرضه لمسائل الاستدلال المنطقى ، فهو يتحدث عن هذا الأخير لا حل أنه مقدمات وتتعلق بل أنه لازم وملزوم . وهذا الإلحاح على فكرة اللزم مفصود عنه : لأنه سيتلقى منها إلى «البرهنة» على دعواه السالبة التى قال فيها : «إن من أثبت أصلا واحدا من علم البيان كأصل الشيء أو الكتابة أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساهة لتحصيل المطلوب به ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل» .

وبالفعل يعود السكاكى ، بعد الانتهاء من عرض مسائل الاستدلال المنطقى ، إلى طرح هذه الدعوى من جديد مبتدئا بالتذكير بالأعراض الذى توهمه من القارىء في أول التكملة يقول : «وهذا لأن أن تنفى حنان العلم إلى تحقيق ما عساك تتظن منذ انتمنا الكلام في هذه التكملة أن ننقحه ، أو على صبرك قد حل له ، وهو أن صاحب الشيء ، أو الكتابة ، أو الاستعارة كيف يسلك في شأن متوخاه مسلكت صاحب الاستدلال ، وأن بعشو أحدهما في ثارة الآخر ، وأجد وتحقيق المرام مؤنة هذا ، والمزول وتلقيق الكلام مظنة هذا ، فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال (أشكال القياس الأرسطى) أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأول (القياس الحسلى) هو الذى تسبند بالقياس ، وأن ما عداهما

لكونها لا تخص تراكيب الكلام ولا صياغة المعانى ، وإنما «تكو الكلام حلة التزيين وترقيه على درجات التصيين» ، فهى ، إذن ، عسنت للكلام ليس غير . ولا كان الكلام لفظا ومعنى فهى عسنت : عسنت لفظية ، وعسنت معنوية ، وهى تشكل موضوع علم آخر أطلق عليه وعلم «البديع» : ثالث علوم البلاغة .

ولا ينتهى (مفتاح) السكاكى بانتهاه الحديث عن علوم البلاغة الثلاثة المذكورة ، بل إنه يواصل تحليل نظام الخطاب وعلاته بنظام العقل مرتقا بالتحليل درجة أخرى . يقول السكاكى : «وإذا قد تحققت أن علم المعانى والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام ، ومعرفة صيغاته المعانى ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام بحسب ما يقى به قوة ذلك» ، وعندك علم أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من مجلتها ، وشعبة فرقة من دوحها ، علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلال ومعرفة خواصها بما يلزم صاحب علم المعانى والبيان»^(١٠٧) .

يقصد السكاكى ، إذن ، «تكملة» لعلمى المعانى والبيان يخصصها لتحليل «خواص تراكيب الكلام في الاستدلال» ، والمقصود هنا الاستدلال بمختلف أنواعه وبكيفية أخص ، القياس المنطقى الأرسطى . والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : لماذا القروض في الاستدلال المنطقى في كتاب صرح صاهيه في بدايته أنه سيتناول فيه علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة ؟ هل المنطق امتداد لعلم المعانى والبيان ؟ وإذا كان الأمر كذلك فبأى معنى ؟

الواقع أن إدراج مباحث المنطق الأساسية (الحد والقياس) بوصفها تكملة لعلمى المعانى والبيان قد أثار استغراب كثير من الباحثين المعاصرين المهتمين بالبلاغة والتد الأي . وكثيرا ما فهم مقصود السكاكى من ذلك على غير حقيقته . حقا أن السكاكى يصرح كما رأينا في النص السابق «أن تتبع تركيب الكلام الاستدلال ومعرفة خواصها بما يلزم صاحب علم المعانى والبيان» ، ولكن هذا لا يلقى في ذهنه أن المعرفة بالقياس المنطقى شرط لإتقان البلاغة والبراعة فيها ، بل إنما يريد أن يبين مسألة أساسية واحدة : وهى أن آليات التفكير عند عاولة القياس المنطقى هى نفسها آليات التفكير عند عاولة أى أسلوب من أساليب البيان .

ذلك ما يصرح به في مستهل «التكملة» التى مقدمها كما قلنا لا «دقيق خواص تراكيب الكلام في الاستدلال» ، حيث يقول : «وإن من أثبت أصلا واحدا من علم البيان كأصل الشيء أو الكتابة أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساهة لتحصيل المطلوب ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل»^(١٠٨) . ومعنى ذلك أن المعرفة الدقيقة بعلم البيان تنفى من المعرفة بالمنطق . والسكاكى عندما قرر هذا كان واضحا تماما بما يشبه ذلك من استغراب في نفس القارىء ، ومن ثم من شك في صحة هذه الدعوى ، ولذلك نجده يطلب من القارىء أن يمهله حتى يتسنى من عرض مسائل الاستدلال المنطقى وتحليلها ، ويحدث سيرفع عنه والحجاب الذى يمنعه من تصديق تلك الدعوى^(١٠٩) . وغنى عن البيان القول بأنه ليس من شأنه أن تتبع عرض السكاكى لمسائل الاستدلال المنطقى ، وإنما يمننا تعريف كيفية تقريره للدعوى السابقة ؛ ولذلك سنقتصر هنا على تسجيل ثلاث ملاحظات ذات أهمية كبيرة بالنسبة لموضوعنا :

الاستدلال، ربطا عضويا ذهب بالإشكالية التي نحن بصدد حلها ، إشكالية اللفظ والمعنى في الفكر العربي ، إلى أقصى مداها ، أي إلى النقطة التي لم يعد بعدها مجال لتطبيقاتها والتوسيع عليها ، النقطة التي تفرض أحد أمرين : إما تجاوزها بصورة غائية بتدشين التفكير في إشكالية جديدة تقع خارج إطار الأولى ، وإما التفرغ داخلها ومن ثم الخضوع لتطبيقاتها التي يجعل اللفظ موازنا للمعنى ، الأمر الذي يؤدي عند استفاد جميع إمكانات التطبيع والتوسيع لحقيقة الإشكالية ، إلى النكوص بها إلى الوراء ... إلى مبدأ تاريخها ، والأخذ من ثم باللفظ بوصفه لفظا ومعنى في الوقت نفسه . والنتيجة ظهور أنواع من تركيب الكلام لا تحمل أي معنى ، ولكنها تقرأ وتسمع على أن لها معنى ... وتلك هي السمة البارزة في أدبيات عصر الانحطاط في الثقافة العربية ، العصر الذي بدأ مباشرة بعد السكائي ، والذي اتجه فيه الاهتمام إلى المحسنات اللفظية من صريح وغيره ، حتى أصبح جرس الكلام يقوم مقام المعنى ، أمهي تؤدي دوره في «الإفخاف» وأصبحت «البراعة» في القدرة على حشد أكثر ما يمكن من فائض الألفاظ المتناغمة للتجاسة في نصوص تنكب وتقرأ لذاتها ، وليس لشيء آخر ورائها . وتلك ظاهرة معروفة وما زالت آثارها وامتداداتها حية باقية إلى الآن .

لنقتصر إذن على هذه الملاحظة بخصوص هذه الفقرة ، ولننتقل إلى الخلاصات والنتائج العامة التي أصبحت تفرض نفسها الآن علينا بعد التفصيلات التي قدمناها في هذا الجزء والذي قبله ، حول الإشكالية موضوع بحثنا ، إشكالية اللفظ والمعنى بوصفها إحدى المحادثات الرئيسية في النظام المعرفي البشري .



لعل أول ما ينبغي إبرازه في هذه المحاولة العامة ، بعد الجولة التي قمنا بها في هذا الفصل والقصص الذي قبله داخل أروقة العلوم البيانية المنفردة والبيانية ، متطين أشكال حضور ما دعونهما هنا هنا بإشكالية اللفظ والمعنى ، هو وحدة هذه الإشكالية في هذه العلوم . نعم لقد عاجلت هذه العلوم مسائل مختلفة متباينة ، فمسائل التحويلات هي مسائل الفقه ، ومسائل الفقه ليست هي مسائل البلاغة وعلم الكلام الشيخ ... ومع ذلك فإن البحث في مسائل هذه العلوم ، على اختلافها وتباينها ، قد كشف عن وجود إشكالية واحدة تجمعها جميعا هي إشكالية اللفظ والمعنى ! وهذا راجع إلى أن العلوم البيانية تجمعها كلها وحدة الموضوع ، أمهي أنها تلتزم فضائيتها على النص وحول النص . فالعلوم البيانية هي علوم الخطاب اللين ، بعضها يتم بوضع قوانين لتفسيره ، وبعضها الآخر يربط وضع شروط لإنتاجه . ومن هنا كان التفكير في أية مسألة من مسائل تلك العلوم يجرنا حتما إلى الانخراط الصريح أو الضمني في الإشكالية التي نحن بصدد حلها ، إشكالية اللفظ والمعنى . فلنتطرق إذن كيف يتحدد ضوئ هذه الإشكالية داخل هذه العلوم .

لقد سبق أن تحدثنا معنى «الإشكالية» ، معناها المجرد ، في دراسة سابقة ، بالقول : «الإشكالية منظومة من العلاقات التي تسبجها داخل فكر معين مشكلات مترابطة لا تتوافر إمكاناتها حلها مفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل علم يشملها جميعا»^(١٠٠) . وإذا نحن اطلنا الآن من هذا التصريف

نستمد منها بالارتداد إليها ، فقل ، إن كانت الثلاثة قد أفادت شيئا ، هل هو غير البصير إلى ضروب أربعة : بل إلى اثنين محصولين ، إذا أنت وقيمت النظر إلى المطلوب حقه : إلزام شيء يستلزم شيئا ، فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند فيتوصل بذلك إلى النفي . ما أفنك ، إن صدق الظن ، يحول في ضميرك حائل سواء . ثم يهيف قائلا : «ثم إذا كان حاصل الاستدلال ، عند رفع الحجب ، هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحك إذا شجيت قائلا : «وبعدا ووردة» ، أتصنع شيئا سوى أن تلتزم الخلد مكتشفه يستلزم الحصرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الحد بها ؟ أو هل إذا كتبت قائلا : «فلان جم الرمادة» ، كتبت شيئا غير أن كتبت لفلان كثرة الرماد المستحبة للقرى ، وتوصلا بذلك إلى إتصاف فلان بالحضيانية عند سامعك ، أو هل إذا استمرت قائلا : «في الحميم أسد» تريد أن تبرز من هو في الحميم في معرض من سدد ولحمته شدة البطش وجراحة المدمع مع كمال الهيبة ، فاعلا ذلك ليسم حياتيك للسمات . . . وكتم ترى المتسلل يفتن فيسلك تارة طريق التصريح فيتم الدلالة ، وأخرى طريق الكتابة إذا مهر ، مثل ما تقول للخصم إن صدق : ما قلت استدم كذا واللازم متصف ، ولا تزيد فتقول : وانتاه اللازم يدل على انتاه اللازم ، فزعم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يتم غير هذا»^(١٠١) .

واضح أن ما قصد إليه السكائي ليس إتمام المنطق اليوناني في البلاغة العربية بل لقد أراد ، بالعكس من ذلك ، أن يبين كيف أن الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية تلتقي ، عند نهاية التحليل ، عند آلية منطقية واحدة هي «اللزوم»^(١٠٢) . ونحن لا نعتقد أن السكائي كان يريد إبراز هذا والطبيعة بين الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية غير شيء واحد ، هو ما يفرض عليه انتساق «الكامل» للنحل البياني العربي ، وصموده عن نظامه المعرفي في تفكيره وبؤه ! أمهي بذلك إبراز استقلاله هذا الحقل واستغنائه عن الأخذ من «الغير» . إن السكائي كما نعرف متكلم معتزلي . وقد ظل المعتزلة دائما متمسكين بالنظام المعرفي البياني وأساليبه في النظر والاستدلال ، ولم يعمفوا ، في أي وقت ، على العكس مما فعل الأشعرية مع الغزالي ، إلى تبني القياس المنطقي الأرضي .

على أن ما عمتنا هنا ليس نويا السكائي ولا حراميه الأبيولوجية الظاهرة منها والذخيرة ، بل ما عمتنا إبرازه في نهاية هذه الفقرة مسكائنهما من صميم موضوعنا :

المسألة الأولى هي أن السكائي بمائلته بين الاستدلال المنطقي وأساليب البيان العربي ، وإدراجها معا إلى آلية ذهنية واحدة هي «اللزوم» ، يفتح الباب أمام الباحث الذي يعمه تحديد الآليات اللغوية للتحكم في طرق التفكير «العربية» ، أمهي تلك التي تصدر عن النظام المعرفي البياني بوصفه سلطة مرجعية وحيدة ، وهذا موضوع سنستطرق إليه في موضع آخر .

أما المسألة الثانية ، وتتعلق بمجال اعتمادها في هذا الفصل والذي قبله ، فهي أن السكائي ينتابه إلى الطبيعة الاستدلالية للأساليب البلاغية العربية ، وبعبارة أخرى برطه ، بين خواص تراكيب الكلام في الإفادة وصياغيات المعاني ، وبين تراكيب الكلام

ولم يفكر في البيانيات بالتشبيه والاستعارة . حقا إن القول بأن «اللفظة مرآة للفكر» - وهو في الحقيقة قول يتبدى مجرد التشبيه لأنه ينطوي على نظرية فلسفية في العلاقة بين اللفظة والفكر - قد فقد الآن كثيرا من أهميته في الفكر اللساني المعاصر . ومع ذلك فإن غياب التفكير في الطبع المرئى للعلاقة بين اللفظة والفكر لدى علمائنا البيانيين يحمل أكثر من معنى . إن القول بأن اللفظة مرآة للفكر ينطوي على إعطائه الأولوية للفكر على اللفظة ، ذلك لأنه على الرغم من صعوبة أو استحالة الفصل بين المرآة والصورة المرئسة عليها فإنه لا بد من شيء يقع خارج المرآة ، موجود قبلها ، حتى تستطيع أن تنمكس هذه الدرجة أو تلك من الموضوع . إن تسمية اللفظة للفكر واقعة أساسية على الرغم من الارتباط العضوي بينهما ، ولعل ذلك تجدد اللغات بتجدد الفكر ، وتطوّر كلمات جديدة يشتقها الإنسان من كلمات قديمة أو يبتدعها اختراعا للتعبير عن المفاهيم الجديدة التي تولد لديه من عارسة التفكير (المصطلحات مثلا) . ويرغم أن أسلافنا البيانيين قد (صنّعوا) لغات خاصة بهم (لغة النحو ، لغة الفقه ، لغة علم الكلام ... الخ) فإنهم لم يكونوا قادرين على جعل عمارتهم اللغوية الخلاقة هذه موضوع تفكير يستخلصون منه النتيجة المحتومة : أولوية التفكير على التعبير ؛ أولوية المعنى على اللفظ ، على الأقل عند مستوى معين من الممارسة النظرية . إنهم لم يكونوا (قادرين) على ذلك ، لا حيزا منهم ، فطاعتهم الفكرية مائلة ، بل لكوبهم مفكرين يمارسون التفكير في حقل معرفي تقوم عملية إنتاج المعرفة فيه على استثمار النص . إن أولوية المعنى على اللفظ ، والفكر على اللفظة لا بدوا واضحة إلا عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير والتعبير مستعلا عنها ، أي عندما يكون بمثابة كائنات حية أو طفلية (كموضوعات الطيشيات والرياضيات) . هنا تنبثق العلاقة بين الفكر وموضوعه من المعنى المحسوس ، أو العقل ، إلى الفكر/اللفظة . أما عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير هو النص ، فإن اتجاه تلك العلاقة يكون من اللفظ إلى اللفظة/الفكر ، من النص إلى معقول النص .

نعم قد يقال إن طبيعة موضوع العلوم البيانية الاستدلالية ، وهو النص ، يفرض الاتجاه بالتفكير كله إلى ملاحظة العلاقة بين اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن النص يمكن أن ينظر إليه من حيث هو ألفاظ وعبارات لغوية ونظام خطاب ، ويمكن أن ينظر إليه من حيث هو معان ومضامين ، أو جملة آراء وأحكام . وقد اختار البيانيون منذ الشافعي إلى أبي الحسين البصري ، ومنذ الجاسطي إلى الجرجاني والسكاكي - اختاروا النظر إليه من المنظور الأول : اللفظ أولا ، والمعنى ثانيا أو ثالثا (المعنى ومعنى المعنى) ، فكان لهذا عدة نتائج على العقل البين ونتائج المعرفي ، نذكر منها ما يلي :

ففي مجال النحو كان الدرس النحوي درساً منطقياً . وسواء كان ذلك راجعاً إلى «طبيعة» اللغة العربية وطريقة كتابتها (اتصال الحركات من الحروف ، أو إلى مفالات التحلة في التقيد والتعميل والتشظير) ، فإن الأمر الواقع هو أن اشتغال التحلة بملاحظة العلاقة بين اللفظ والمعنى عموديا وأفقيا ، قد جعلهم يمارزون حدود النحو ، ويمرحون مسائلهم من ميدان المنطق وليس من ميدان اللغة ، فخطأوا هكذا بين الاثنين ، وصاروا يرون في النحو معطفاً بمعنى بالمتاني عنابه بالألفاظ ، يشرح هذه كما يشرح لتلك . يتجلى ذلك واضحا في

وتسامنا : ما «المشاكل المترابطة المتداخلة ...» ، التي تطرحها إشكالية اللفظ والمعنى كما عرضناها في هذا الموضوع وفي موضوع سابق فإن بإمكاننا أن نجيب بسهولة : إنها المشاكل نفسها التي صادفناها عند تبينا لتجليات هذه الإشكالية في مختلف العلوم البيانية : إنها مشكلة «الاعراب» ، أي وضع العلامات المحددة للمعنى في علم النحو ؛ ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمراتها المنطقي في علم الصرف ؛ ومشكلة الدلالة في ارتباطها بظاهرة «الاستعارة» في كلام العرب ، في علم الفقه ؛ ثم مشكلة الحكم والتشابه و«حدود التأويل» ومسألة الإعجاز القرآني وما ارتبط بهذه المسائل من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات . . الخ في علم الكلام ؛ ومشكل «سره البلاغة» هل هي في اللفظ أم في المعنى أم دل النظام ، ثم علاقة نظام الخطاب بنظام العقل . . في علم البلاغة

وكما أشك أن يكون الفارسي قد لاحظ معنا خلال العرض ، فإن هذه المشكلات ، برغم أنها موزعة على اختصاصات وعلوم مختلفة ، هي مشاكل مترابطة متداخلة بصورة تجعل اتخاذ موقف إزاء أي منها ، داخل علم معين ، يمر حتما إلى اتخاذ مواقف قضائية أو صريحة من المشكلات الأخرى داخل هذا العلم أو ذلك ؛ ومن ثم الانخراط في الإشكالية ككل . ومن هنا تلك الظاهرة التي برزت واضحة خلال العرض ، وهي انخراط الفقهاء في إشكاليات المتكلمين ، وانخراط النحاة في إشكاليات هؤلاء ، وانخراط البلاغيين في إشكاليات زملائهم من المفاهيم والنحاة والمتكلمين . مشكلة الزوج : اللفظ/المعنى حاضرة إذن في جميع العلوم البيانية حضورا إشكاليا ، بمعنى أن الانخراط فيها في مجال يمر إلى الانخراط فيها في مجالات أخرى . فلنتنظر لذا فيما عسى أن يكون قد ترتب على هذا من نتائج على الصعيد الذي يعينا ، صعيد آلية العقل البين وطريقة نشاطه .

لقد لاحظنا في مناسبات عدة خلال تحليلنا لهذه الإشكالية ، سواء في هذا الجزء من الدراسة أو في أجزاء السابق ، أن التعامل معها قد رسخ لدى البيانيين تلك النظرة التي تتعامل مع اللفظ والمعنى كأن لكل منهما كيانا الخاص . والنتيجة التي كان لا بد أن يكرسها هذا النوع من التعامل هو الفصل بين اللفظة والفكر . وإنه أي يثير الاستغراب حقا أن لا يعادف المرء بين تلك الأبحاث والمناقشات الواسعة المتشعبة التي تزخر بها كتب اللغة والفقه والكلام والبلاغة حول أصل اللغات ، والقائمة بين اللفظ والمعنى ، وتحديد العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل الخ . . أي اهتمام بعلاقة اللفظة بالفكر ، هكذا بصورة أشمل وأعم ؛ ولا أي اهتمام بدور اللفظة في عملية التفكير . والسبب في هذا واضح : إن غياب الاهتمام بعلاقة اللفظة بالفكر راجع هنا إلى غياب الاهتمام بعملية التفكير ذاتها مستقلة عن الألفاظ واللفظة . فلم يكن البيانيون ، على اختلاف نزعاتهم وتفرع اختصاصاتهم ، يشغلهم السؤال : كيف نفكر؟ إن السؤال الذي كان يملك عليهم حقل تفكيرهم كله هو وكيف البيان ؟ . كيف نضمر الخطاب المبين ، وما شروط إنتاجه ؟ أما عملية التفكير نفسها ، أما علاقة الفكر باللفظة ، فلذلك ما لم يكن يدخل في مجال اهتمامهم . وعلى كل فإننا لم نصادف أية إشارة ، صريحة أو ضمنية فيها اطلما عليه من نصوص إلى تلك الفكرة البسيطة بالقياس إلى القضايا المعقدة العويصة التي تناولها أسلافنا هؤلاء ؛ فكرة كون «اللفظة مرآة للفكر» ، هذا على الرغم من

ما يعمق الفصل بين اللفظ والمعنى . وهذا الحل الوسط لمشكلة جزئية ، بل متفصلة ، كان يتطوّر على الخفية على نصف علم الكلام من أسسه . ذلك أن القول بدّ قديم ، معاني القرآن ، فضلا عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ، بين اللغة والفكر ، يمر حتما ، وهذا ما حصل بالفعل ، إلى ربط معاني القرآن بنوع الموازنة اللغوية التي كانت قائمة سائقة حين نزوله . وهذا يعني أن التأويل الذي يشكل المظهر العلني في الحقل للمعنى البياني سيبدو مقبدا للموازنة اللغوية كما كانت في زمن معين . والتبعية : اعتماد اللغة بوصفها سلطة مرجعية محددة للفكر ، فيصبح ما يقوله « أهل اللغة » ، بهد لفظ ما ، هو القول الفصل في المشكلة الفكرية موضوع النقاش . وما أن مشكلات علم الكلام هي مشكلات ميتافيزيقية ، تطوّر على الزمان والمكان ، فإن اللغة التي تلك القول الفصل في هذه المشكلات ستترفع هي الأخرى ، بل سترفع ، إلى مستوى تلك المشكلات ذاتها ، مستوى المباشرة ، فيصبح اللفظ - من ثم - ذا قيمة ميتافيزيقية في حد ذاته ، على نحو يتسع المجال واسعا لتسويد اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطأ على نظام العقل ، والكل يمتد واحد . وقد تجلّى هذا واضحا في مناقشات المتكلمين لمسألة الإعجاز في القرآن ، حيث شغلوا باللفظ والنظم في النص القرآني استخلاصا لمعانيهم يحملون أو يفكرون المقاصد والأهداف ، فسقطوا فيها سقط فيه الفقهاء : لقد وجهوا الاهتمام ، من حيث لم يقصدوا ، إلى الألفاظ ونظمها ، على حساب الاهتمام بالمعنى ومعناها الخفية والاجتماعية ، فأصبح القرآن ألقاظا ونقشا ، وتوارت إلى الظل معانيه ومقاصده .

أما في مجال البلاغة حيث كان الانحراف في إشكالية اللفظ والمعنى أشد وأقوى - وهذا أمر مفهوم - فقد كانت النتيجة مضاعفة : الانحراف في مشكلات المتكلمين من جهة ومشكلات الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقبدا بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقهاء معا ، ومن ثم أصبح خاضعا لقضايا هذين العلمين خضوعا مباشرا في كثير من الأحيان ، على نحو كانت نتيجته تقيد البلاغيين بالموازنة اللغوية ، الغلبة : سواضة السلف ، وعندها سلطة مرجعية لا تطولها أية سلطة ، فصار المعيار البلاغي واحدا ثانيا : التزام طريقة القدماء في الشكل والمضمون . وعندما استند المضمون كل إمكانيات الاستعادة والإعادة والأجترار صارت السلطة كلها للشكل : للفظ والمحسنات اللفظية .

وبالإضافة إلى هذه النتائج والظواهر ، أي التي تربط مباشرة بقطاعات معينة في الحقل للمعنى البياني (اللغة ، الفقه ، الكلام ، البلاغة) ، كانت هناك نتائج علمة أدت إليها الظاهرة نفسها : ظاهرة الانحراف في إشكالية اللفظ والمعنى ، تمس العقل البياني بما هو كيان خاص .

لقد سبق أن أبرزنا في مدخل هذه الدراسة تمييز البيانيين بين « العقل الموهوب » و « العقل المكسب » على حسب عبارة ابن وهب ، وقلنا أنذاك إنه يمكن ، بما يحمله من مضامين ، نظرة البيانيين إلى العقل : فاقبل عندهم ليس جوهرا ، ولا جزءا من النفس ، ولا قوة من قواها ، بل هو بمثابة غريزة تغتنى بما يكتبه الإنسان من تجارب وتجربات ، وما تنطه إليه الأفعال من معارف

مزجهم بين الجهات التحوية والجهات المنطقية ، وفي ربطهم ويطا عضوية بين ما يجوز في اللغة وما يجوز في الفكر ، بين ما لا يجوز في هذا ولا يجوز في تلك ، فنجعلوا من كثير من القواعد التحوية ، إن لم يكن من معظمها ، قواعد للفكر أيضا : فصاروا اللغة في نظرهم لا وسيلة للفكر ولا مرآة له ، بل صارت وعاء يطره ضمن قوالب ومقولات لغوية . وقد لمسنا هذا واضحا في تحليلات سيبويه وفي مراعاة السرياني ضدته ، كما تجلّى واضحا كذلك في انحرافهم في إشكالية التعليل كما عالجها الفقهاء والمتكلمون وعاتروا منها ، على نحو ما ستبين في موضع آخر .

أما في مجال الفقه فلقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشعرون للفرد والمجتمع انطلاقا من تعقّب طرق دلالة الألفاظ على المعاني ، أي من « الموازنة » اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معا ، فأهلوا ، أو على الأقل همشوا إلى درجة كبيرة ، مقاصد الشريعة ، كما لاحظنا ذلك الشاطبي ، فأصبحت « مقاصد اللغة » - إذا جاز التعبير - هي المتحكّمة . وهكذا فموضعا في بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية وتعتمد توثيق المصلحة العامة ، التي تتطور بتطور العصور ، كذا نادى الشاطبي بذلك على نحو ما ستري في موضع آخر ؛ بدلا من سلوك هذا لسلوك العقل رهن الفقهاء التشريع بقيد العلاقة بين اللفظ والمعنى . وهي علاقة محدودة مهما يكن من اتساع لسان العرب ؛ فكان لابد أن يتفرّغ التشريع ضمن حدود معينة لا يتعداها ، وهذا ما جعل إغلاقي باب الاجتهاد ، بل انغلاقه ، نتيجة حتمية . ذلك لأن استعمال النص انطلاقا من اللفظ وطرق دلالاته على المعنى - الطرق المحدودة المحصورة بالموازنة التي أقرت في فترة معينة - كان لابد أن ينتهي إلى استفاد جميع الإمكانيات التي تنبئها اللغة وهي إمكانيات محدودة ، خصوصا أن اللغة المتعمدة هنا لغة محدودة ؛ لغة السرب قبل وقوس « الاختلاط » . هذا في حين أنه لو أسس التشريع أصلا على مقاصد الشريعة ، وهي مقاصد تؤسسها المصلحة العامة والمثل العليا ، وليس الموازنة اللغوية ، لما انغلقت باب الاجتهاد ، ولما كان غلقه ممكنا ، ولا حتى مسموحا به من وجهة النظر الشرعية ذاتها ؛ لأن إغلاقي الاجتهاد سيصبح معناه حينئذ تحجيم مقاصد الشريعة وتجهيدها ، ومن ثم تركها والمخروج عنها . وهذا ما حصل بالفعل ، لأنه لم يكن من الممكن تجميد تطور الحياة ضمن قوالب اللغة ، لأنه لم يكن في وسع وجهه دلالة الألفاظ على المعنى تفصيلا جميع ما يستجد من تطورات عبر العصور والأجيال ، فكانت النتيجة للجهة إلى التحلّل القواعد أصولا والقياس عليها ، والسقوط - من ثم - في إشكالية لا حل لها : إشكالية التعليل في الفكر البياني ، كما ستوضح ذلك في موضع آخر .

أما في علم الكلام فلقد أدى الانسحاق مع متاهات إشكالية اللفظ والمعنى والخضوع لمنطقها إلى خنق العقل وتحجيم دوره ؛ العقل الذي يزعم علم الكلام باعتداده أصلا من أصوله ، إن لم يكن أصل الأصول كما كان يدعي المعتزلة للذهبي . لقد انخرط المتكلمون في الإشكالية ذاتها بثلاث قضايا من قضاياهم الأساسية ، كما شرحنا ذلك في حته : قضية خلق القرآن بمسألة التأويل ، ومسألة الإعجاز . وكما رأينا ، فقد انتهت بهم مناقشتهم حول القضية الأولى إلى تكريس « حل وسط » يقول بأن القرآن قديم بمعانيه مخلوق بآلفاظه وحروقه ؛ وهذا

من سبل « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة » ، « أو من حيث هو مظهر من مظاهر الإعجاز » البلاغى . وفى جميع الأحوال فإن التناقص على صعيد المعانى يجد دوماً حله فى إعادة ترتيب العلاقات داخل نظام الخطاب ؛ وذلك هو « التحويل » . وإن من يقرأ شروح المعلقات السبع مثلاً ، ويلاحظ صنوف التحويل التى تسطى لنظام الخطاب فيها سيدرك بسهولة ما نقول . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالاهتمام بتجنب التناقص بين الكلمات معناه الحرص على النعمة الموسيقية فى نظام الخطاب ، ومن هنا كانت المحسنات البديعية بمختلف أنواعها ؛ وهى محسنات تقوم بمهمة إستيمولوجية هى تعويض الفراغ وإخفاء التناقص على صعيد المعنى . إن النعمة الموسيقية المرافقة للخطاب المسجوع توجه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه - من ثم - عن نظام الأفكار على نحو يجعله فى حالة إغفاء عقلى تسمح لـ « المعنى » - إذا كان ثمة معنى - بالانسياب إلى أوسع بدون رقابة عقلية فيقبله بلا نقاش .

والتكلم فى هذا كالسمع سواء بسواء ، لأن التكلم هو السمع الأول لكلامه ، يسمعه حين إنتاجه كما يسمعه حين إرساله وتبليغه للغير . وهكذا كما يعطل السمع ، ويكيفية عامة الاشتغال بنظام الخطاب ، الرقابة العقلية لدى السامع ، يعطلها كذلك لدى التكلم . فمتدما يشغل التكلم بالإنسان كلامه ما يستطيع من المحسنات اللفظية ، يكون ذهنه مسرحاً لتوحيين من التداعى : تداعى الألفاظ وتداعى المعانى . فإذا هو عندئذ إلى التحكم فى تراجم الألفاظ وتداعياتها ، وذلك بأن لا يسمح بـ « الخروج » إلا لتلك التى تميز بآدائها للصورة الحسية أو الذهنية أداه مكثفاً ، جاء كلامه بجمل فائضا من والمعنى ؛ وذلك ما يسمى عندهم بـ « الإيجاز » ، وهو كما يقولون « الإتيان بكثير من المعنى فى قليل من اللفظ » . وكون المعنى فائضا ، أى أكثر مما يتحملة اللفظ ، معناه احتمال لعمدة أوجه ، معناه وقوعه تحت طائلة الاتيسار والاشتيا والتناقص ، وهذه كلها تحفيها أو تمررها النعمة الموسيقية للكثافة التى يحملها « الموزج » من الكلام . أما إذا ترك للتكلم الحرية للألفاظ تتسبب على لسانه وقلمه ، وكان متديبا على إقامة روابط موسيقية جرسية بينها ؛ أى قادرا على توظيف المحسنات اللفظية ، وبهارة وإقنان ، فإن كلامه سيأتى حينئذ بجمل فائضا من الألفاظ ، ولكن بصورة توهم بأن وراء كل لفظ معنى ، على نحو يضطى ، كما قلنا ، على قدر المعنى تتناقص الأفكار . أما إذا هو استطاع تحقيق نوع من التوازن بين « فائض الألفاظ » و « فائض المعنى » ، فإنه سيكون قد بلغ المرتبة العليا فى الكلام كما يقولون . وواضح أن تحقيق هذا التوازن لا يمتنع تجنب التناقص على صعيد الفكر ، بل بالعكس فهو لا يتم إلا على حساب الرقابة العقلية .

ومعلومات ، وما يدرسه من آداب ، وما يقوم به من نظر وتدبير واعتبار . وإذا نحن نظرنا إلى هذا النوع من التصور للعقل من منظور معاصر ، وجدنا أنفسنا أمام تصور يتربص إلى التصور العلمى أكثر من أى تصور قديم آخر . ومع ذلك فإن المظهر « اللامتناهية » الذى نجده فى التصور البيانى للعقل يبنى أن لا يخفى عنا حقيقة أساسية ، وهى أن هذا التصور قائم على التقليل من أهمية العقل بما هو قوة وسلطة . فالنظر إلى « العقل الموهوب » بوصفه مجرد غريزة لا تكسب فعاليتها إلا من خلال « العقل المكسب » ، معناه القول بتبعية العقل لما يحصل عليه الإنسان من معارف : من « آداب ونظر » . ولما كان « الأدب والنظر » فى الدائرة البيانية يحكمون بإشكالية اللفظ والمعنى كما شرحنا قبل ، فإن العقل البيانى المتكون إذا يتكون داخل معطيات هذه الإشكالية ؛ ومن ثم فإن اللطائف فى تكوينه سيكون هو اللفظ ؛ لأن الحركة المعتمدة فى هذه الإشكالية تنبج من اللفظ إلى المعنى كما أبرزنا ذلك . وإذا نحن فربط البيانين « العقل الموهوب » بمدى فعالية « العقل المكسب » ، فإما يربطون الفعالية العقلية بمدى تعامل الإنسان مع اللفظ/المعنى . وهذا فى الحقيقة هو معنى « الأدب والنظر » عندهم ؛ فالأدب هو حفظ النظم والشعر من الكلام والجيد » ، أما النظر فهو ، سواء عند الفقه أو المتكلمين أو النحاة ، نظرى « الدليل » . والدليل عندهم هو النص أساسا . وإذا نحن فكرونا العقل البيانى إنما يتم عبر حفظ النص والتفريق النص ؛ ومن ثم فإن اهتمامه يتركز أساسا على « نظام الخطاب » وليس على نظام العقل .

إن « نظام الخطاب » - وهذا تعبير لياقالاتى ، وهو ذاته « النظم » عند الجرجاني - إن نظام الخطاب كما تعرفناه فى الصفحات الماضية لا يقتضى فى أعين معاصريه ، عندهم ، ما عبر عنه الجرجاني بـ « تعليق » الكلام بعضهم على بعض ، مع « توحي معنى النحو وأصوله وقواعده » ، مع ما يربط بذلك بما أسماه السكاكى المصرفة بـ « خواص تراكيب الكلام وصياغاته للمعنى » . وواضح أن نظام الخطاب بهذا المعنى هو غير نظام العقل : نظام الخطاب هو ما يوجب الفاعلية والمفعولية - على صعيد الكلام - أما نظام العقل فهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الأشياء ؛ أشياء العالم الفكرى والحسى . إنه بكلمة واحدة نظام السببية ، وهذا ما لا يريد العقل البين أن يراه فى الأشياء ؛ كما ستبين بوضوح فى موضع آخر .

هذا الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل قد ترتب عنه جملة أمور ، منها : الاشتغال والاهتمام بتجنب التناقص بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقص بين الأفكار . إن التناقص على صعيد الفكر لا ينظر إليه فى هذه الحالة من حيث هو « تناقص » بما هو كذلك ، بل بوصفه طريقة من طرق « صياغات المعانى » ، أو سبيل

المواش

- (١) راجع فى هذا الصدد ما قلناه فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، الفصل الرابع .
- (٢) أبو الحسن البصرى : كتاب الصمد فى أصول الفقه ، ج ١ ، ص ١٤ -

- ١٥ . تحقيق عبد حميد الله ، المعهد العلمى الفرنسى للدراسات العربية ، دمشق ١٩٨٤ .
- (٣) انظر لاحقا تفاصيل حول هذه المسألة .

- (٤) انظر تفصيل ذلك في المذخر للسويطي ، الجزء الأول .
- (٥) المرجع نفسه ، ج ٩ ، ص ١٦ .
- (٦) ابن جني : المحصن ، ج ١ ، ص ٣٤ تحقيق محمد علي الجبل . دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٨٦ .
- (٧) مثل ضم الحرف الأول من قسم الفاص المصوغ من غير الثلاثي ، وكسر ما قبل آخره : مكرهم ، مستخرج الخ .
- (٨) الترجيبي : الإيجاع في علم النحو ص ٨٩ . تحقيق سائر اليازك . دار الفاضل بيروت ١٩٨٢ .
- (٩) المرجع نفسه ، ص ٩١ .
- (١٠) ابن فارس : الصلحي في علم اللغة ، ص ٤٢ .
- (١١) الشافعي : الموافقات ج ١ ، ص ١٦٦ .
- (١٢) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٧ للطبعة الأخيرة ، القاهرة ١٣١٦ هـ .
- (١٣) السابق : ج ١ ، ص ٨ .
- (١٤) السابق : ج ١ ، ص ١١٠ .
- (١٥) السابق : ج ١ ، ص ١٠٨ .
- (١٦) السابق : ج ١ ، ص ١٨١ .
- (١٧) السابق : ج ١ ، ص ٢٧ .
- (١٨) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧ . هذا وقد أورد التوجيه على لسان السريال في المطاوعة التي جرت بين هذا الأخير وبين من تلقى ، نرى الجهات ، ولكن إضافة كلمة مستقيم إلى كلمة جمال ، فصار العبارة هكذا : مستقيم جمال . أما أبو هلال العسكري فقد استمد نص سيويه على الشكل التالي . قال : ولما كان بعد ذلك على وجه : منها ما هو مستقيم حسن مثل قولك قد رأيت زيدا ، ومنها ما هو مستقيم فيج نحو قولك قد زيدا رأيت ، وإنما فيج لأننا أقمست النظام بالتقديم والتأخير ، ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كقولك حلت الجبل وليس بهما ، ومنها ما هو جمال كقولك أتيتك أسى وأتيتك غدا ، وكل جمال فاضد وليس كل فاضد جمالا : ألا ترى أن قولك قام زيد فاضد وليس بهما ، والفاضل مالا يجوز كونه أبتى كقولك : البعثا في بيضة . وأما قولك حلت الجبل وأتيتك فاضد وليس بهما ، فإن جاز أن يزيد الله في لغزتك فصممه ، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذا جمالا ، وهو قولك رأيت فلانا فاعدا ، وسورت يفظان تام ، تفصل كذا بهما ، فصار الذي هو الكتب هو الجمال بالجمع بينهما ، وإن كان لكل واحد منها معنى جمالي ، وذلك لما فقد بعضها بعض حس صار كللا واحدا . ومنها الفظ ، وهو أن تقول شربني زيد وأنت تريد شربت زيدا فلفظت ، فإن تصدعت تلك كان كذا : نظير : أبو هلال العسكري : كتاب الضعفين ص ٨٥ دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨١ .
- (١٩) قسم أطر الجهات المتصلة إلى قسمين : الضرورية والجواز (أو الإمكان) . وذلك على أساس أن الفصائل ثلاثة أنواع : فاصيا نظرية غير موجهة مثل : سقراط إنسان . وفاضيا ضرورية مثل قولنا : من الضروري أن يكون لطر قد نزل . وفاضيا ممكنة مثل قولنا : من الممكن أن يكون من الجبل أن يكون القطار قد وصل . أما متناقضة الصور الوسطى (الدرسيون) فقد جعلوا الجهات أربعا : جهة الإمكان مثل : من الممكن أن يكون لطر قد نزل . جهة الاتمام مثل : من الممكن أن يكون الجبل متكاملا . جهة الجواز مثل : من الجواز أن يكون لطر علما . جهة الضرورية مثل : من الضروري أن يكون سقراط إنسانا . أما الفصاه فالجهات منقسم على : الواجب والتدبير والميل والمكره والحرام . أما الجهات التحديه فقد وصل بها بعضهم إلى ثمان : وهي الوجوب (رفع الفاعل) والاتمام (دخول الجواز) على (الأساه) والمسلم (رفع الجواز بعد الفعل الماضي) والقيح والاضف (رفع الجواز بعد للماض) والجواز (رفع المظروف على منصوب في بعض الحالات) وغالفة الأولى (الإتيان بغير صي بدون أن) والفرصة (وهي خاصة بالشرق) . تمام حسان : الأصول ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء .
- (٢٠) استعمل تام كلمة مبتدأ ، بمعنى التفكير العقل الاستدلالي دون تخصيص
- (٢١) ابن جني : المحصن ، ج ١ ، ص ٣٤ .
- (٢٢) ابن الأثير : نقل السطر ، ج ١ ، ص ٢٤٦ .
- (٢٣) انظر نص المطاوعة في الإجماع والمطابقة للترجيبي .
- (٢٤) انظر الفرق بين الإضافة بوجهها مأثورة عطفية ، والإضافة عند النسخة في كتاب الحروف القرآني ص ٨٥ وما بعدها .
- (٢٥) ينبغي أن نستقي من تلك كتب الموافقات في أصول العربية لآي إسحاق الشافعي الذي سلك مسلكا خاصا أراد به إضافة وتأسيس الأصول ، وسنحاول شرحه منهجية التحديد في فصل لاحق نخصصه لمحاولات إعادة تأسيس البيان في الأصل .
- (٢٦) ابن خلدون : المقدمة ، ج ١ ، ص ١٠٣١ . أما الكتب الثلاثة الأخرى فهي كتاب الممد للقاظمي جده الجبار أسد أبي حسين البصري ، وكتاب البرهان للجويني أسد الغزالي ، ثم كتاب للمصنفي لهذا الأخير . وحل هذه الكتب الأربعة اعتمد الرزقي في المصطلح ، والأماشي في الأحكام .
- (٢٧) أبو الحسين البصري : كتاب للعقد في أصول الدين ص ١٣ - ١٤ للمطبعات السابقة فيها .
- (٢٨) انظر وجهة نظر المعتزلة في العقد ، لآي الحسين البصري ، ص ٢٣ ، وما بعدها . انظر تفصيلات حول رأي الأشاعرة في المصطلح للغزالي ، ج ١ ، ص ٣٣ . انظر كذلك فرائع الفروع بشرح مسلم الثبوت للطبع على مجلس المصنفين ، ج ١ ، ص ٣٢١ .
- (٢٩) انظر مثلا : فرائع الفروع ... المطبعات السابقة فيها .
- (٣٠) اعتصمنا بما يصوره خاصة : أصول الفقه الإسلامي ، لعل حسب الله ، ص ١٧٩ ، وما بعدها من المرفوع مصر ١٩٩٤ . انظر أيضا للعقد للبصري والمصنفين للغزالي والأحكام للأماشي .
- (٣١) يستند الغزالي في المصنفين من القديس تحت عنوان « الفن الثالث في كيفية استيعاب الأحكام من التأمل » ، ج ٢ ، ص ٢٢٨ . ومن ثم فهو مبصر « الأصول » في ثلاثة : الكتاب والسنة والإجماع . ج ١ ، ص ٥٠ .
- (٣٢) ذلك ما تتي به الشافعي فاذلت منه متعللا لمشروعه المذهب في تأسيس الأصول ، كما موضح ذلك في موضع آخر .
- (٣٣) انظر مثلا : الفاضل جده الجبار : الفاضل جده ص ١٦٠ وما بعدها . هذا ويستعرض نظريته في الموافقة لاحقا .
- (٣٤) نجر الإشارة ما إلى أن « القوم » ما هو مصطلح منطقي ، غالب لما من الخلل للمروق السابق . انظر لاحقا (الفصل السادس من هذا القسم) .
- (٣٥) الجليط : وسائل الجليط ، ج ١ ، ص ٢٢٧ ، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخواجي القاهرة ١٩٩٣ .
- (٣٦) الفاضل جده الجبار للفيل ، ج ١ ، ص ٣٦ ، أيضا ، ج ٢ ، ص ١٧ .
- (٣٧) السابق : ج ١ ، ص ١٨٧ .
- (٣٨) السابق ، ج ١ ، ص ١٦٦ ، ص ٧٣٤٧ .
- (٣٩) السابق : ج ١ ، ص ١٦١ .
- (٤٠) السابق : ج ١ ، ص ١٨٧ .
- (٤١) السابق جده ص ١٨٦ .
- (٤٢) للمرة الاضطرارية أو الضرورية ، في اصطلاح البليين ، هي التي تتم بدونك الحس ، أو بالغير المتفكر ، أو التي ترجع إلى بصيحات العقل كالتفكير : لكل أكبر من الجزء ، وبهاذا : للمرة الاستدلالية التي طرفها الاستدلال بالشارع على القالب ، وسأني تفصيل ذلك في موضع آخر .
- (٤٣) نص الآية : « هو الذي أنزل عليك الكتاب منه أتيت عكمات من أم الكتاب وأمر شياطين » . (آل عمران - ٧) .
- (٤٤) القاضل جده الجبار : شرح الأصول الخمسة ص ٥٩٨ - ٦٠١ .
- (٤٥) القاضل جده الجبار : مشايخ القرآن ، ص ٣٣ - ٣٦ ، تحقيق عثمان محمد زرزور ، دار التراث القاهرة ١٩٦٦ .
- (٤٦) أبو الحسن الأشعري : مقالات الإسلاميين ، ج ١ ، ص ١٩٦ ، تحقيق محمد عبي الدين جده الحميد ، جزماني في مجلد واحد . مكتبة البضة المصرية . القاهرة ١٩٩٦ .
- (٤٧) الجليط : كتاب الجواهر ، ج ٣ ، ص ٣٦٦ .

- (٦٦) السابق : ج٢ ، ص ٢٩ - ٣٠ .
 (٦٧) السابق : ج٢ ، ص ١٢٧ .
 (٦٨) السابق : ج٢ ، ص ١٢٨ .
 (٦٩) السابق : ج٢ ، ص ١٢٩ .
 (٨٠) السابق : ج٢ ، ص ١٣٣ .
 (٨١) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي : مفاتيح العلوم ، مقدمة الكاتب ص و . ويطلع أن الخوارزمي هذا غير الخوارزمي صاحب الجبر والمقابلة .
 (٨٢) أبو يعقوب السكاكي : مضع العلوم المقدمة ص ٢ . يجهله إمام الدررلة للسيوطي ، نسخة مصورة ، دار الكتب العلمية بيروت .
 (٨٣) السابق : ص ٣ .
 (٨٤) السابق : ص ٣٨ .
 (٨٥) السابق : ص ٦ . يتعلق الأمر أساساً بطريقة الجليل التي سبق أن شرحتها في الفصل الرابع من الجزء الأول من هذا الكتاب .
 (٨٦) السابق : ص ٢٣ .
 (٨٧) السابق : ص ٣٣ . لاحظ الفرق بين تعريف ابن جنى للنسو ، الذي يقول فيه « النسو هو انتشاء سمت الحرب في الكلام » ، وتعريف السكاكي أعلاه .
 (٨٨) السابق : ص ٤٣ .
 (٨٩) السابق : ص ٤٤ .
 (٩٠) السابق : ص ١٧٨ - ١٧٩ .
 (٩١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .
 (٩٢) السكاكي : المرجع نفسه ، ص ٧٠ .
 (٩٣) السابق : ص ٧٣ ، وما بعدها .
 (٩٤) السابق : ص ٧١ - ٧٢ .
 (٩٥) السابق : ص ٧٠ .
 (٩٦) السابق : ص ١٤٠ .
 (٩٧) السابق : ص ١٤١ .
 (٩٨) السابق : والصيغة نفسها .
 (٩٩) السابق : ص ١٤٨ .
 (١٠٠) السابق : ص ٧٠ .
 (١٠١) السابق : ص ١٨٢ .
 (١٠٢) السابق : والصيغة نفسها .
 (١٠٣) السابق : ص ١٨٢ - ١٨٣ .
 (١٠٤) السابق : ص ١٨٣ .
 (١٠٥) السابق : ص ١٨٤ .
 (١٠٦) السابق : ص ٢١٣ - ٢١٤ . وروايت أنه يشير بقوله « فصل القياسات ووصلها » إلى القياس الشرطي المنفصل والقياس المتصل .
 (١٠٧) ستكون لنا حيلة إلى فكرة « القزوم هذه » .
 (١٠٨) راجع كتابنا : نحن والقرآن ص ٣٩ ط ٢ (دار الطليعة) بيروت ١٩٨٢ .

- (١٨) أبو حلال العسكري : كتاب الصالحين . . . ، ص ٧١ - ٧٣ ، تحقيق منيد قسيمة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
 (٤٩) المرجع نفسه ص ٨٤ - ٨٥ .
 (٥٠) المرجع نفسه : ص ٢١٧ - ٢١٨ .
 (٥١) ابن رشي : الصمد في عمن الشعر وأنبه ونقله ج٢ ص ١٢٤ دار الجبل بيروت ١٩٧٢ ، جزءان في مجلد واحد .
 (٥٢) السابق : ج٢ ، ص ١٢٧ .
 (٥٣) ابن الأثير : لئال السالك ، ج٢ ، ص ١٧٨ .
 (٥٤) الجاحظ : الحيوان ، ج٢ ، ص ٨٥ .
 (٥٥) نسبة القاضي عبد الجبار إلى أبي حاتم الجبالي انتظر : لفظي ، ج٢ ، ص ١٩٧ .
 (٥٦) الرملي : التكت في إيجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في الإيجاز ص ٦٩ ، سلسلة ذخائر العرب ، دار المعارف القاهرة .
 (٥٧) أبو حيان التوحيدي : رسالة في العلوم ، ص ٢٠٦ ضمن : رسائلان لأبي حيان ، القسطنطينية ١٣٠٢ هـ .
 (٥٨) التوحيدي : الصيغ والذخائر ، ج٢ ، ص ٤٩ ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دمشق .
 (٥٩) السابق : ج٢ ، ص ٩٢ .
 (٦٠) التوحيدي : مطالب الورع ، ص ٩٤ - ٩٥ ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر دمشق ١٩٦١ .
 (٦١) القاضي عبد الجبار : لفظي ، ج٢ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
 (٦٢) طه حسين : المطليات نفسها ، للذكورة في مدخل هذا القسم .
 (٦٣) التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ج٢ ، ص ١٢١ - ١٢٥ ، تحقيق أحمد أمين مجلد واحد .
 (٦٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإيجاز المدخل تحقيق محمد بن تاروت ، المطبعة المهدية ، تطران ، المغرب . هذا وقد استغنيا عن الأمثلة في النص ووضعت مكانها تعالما من أجل الاختصار .
 (٦٥) السابق : ج٢ ، ص ٢٧ .
 (٦٦) السابق : ج٢ ، ص ٢٨ .
 (٦٧) السابق : ج٢ ، ص ٢٩ .
 (٦٨) السابق : ج٢ ، ص ٣٠ .
 (٦٩) السابق : ج٢ ، ص ٣ - ٢ .
 (٧٠) السابق : ج٢ ، ص ١٦ .
 (٧١) السابق : ج٢ ، ص ١٣٩ .
 (٧٢) السابق : ج٢ ، ص ٤٧ .
 (٧٣) نص الآية : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم » (البقرة ١٦) .
 (٧٤) ديوان الفزوقي .
 (٧٥) السابق : ج٢ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم

يوسف بكار

« من أراد أن يكون عالماً ، فليطلب علماً واحداً ،
ومن أراد أن يكون أنبيأً فليبحث في العلوم » .
(ابن تيمية الدهوري)

ثمة معضلة لا غلظت أن نشيح بوجودها عنها أو نتركها ، وهي يُعدّ كثيرين من شعراء اليوم ، ونقادها أيضاً ، عن
المسلمات الحقيقية للخلق الفني الشعري ، داخلية وخارجية ، وخلو كثير من شعرنا الحديث منها . ولكن هذه
المعضلة لا تتسبب ، ضرورة ، حل الشعر الحديث كله ، ولا حل شعرنا كافة . غير أنها ، فيما عدا هذا ، حقيقة
ناضجة ؛ فهناك اتجاه نقدي يلوذ بحماه — إن عمداً أو مصادفة — رحيل من الأدباء تكاد الحقولة التالية ، التي تنسب إلى
الشاعر أرحوم محمود حسن إسماعيل ، تنطق بألستهم جميعاً :

— « أنا لا أعترف أبداً بأي شعر ترتبط جذوره بثقافة الكتب . لا بد أن ينبع الشعر من التجارب النفسية المستقلة . . .
من انصهارات الشاعر في العالم الواقعي الذي يعيش فيه »^(١) .

التحصيل أن شعر من غير نقمة وافر من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة
الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما يلجح في طلب الآخر ويماهده
على صداقة باقية^(٢) . وما أدى كيف غابت هذه الحقيقة عن ابن
خلدون^(٣) ، حين اطمأن إلى أن الملكة الشعرية « تنشأ بحفظ الشعر ،
وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل »^(٤) ، وإلى قوله : « أعلم
أن لعمل الشعر وإحكام صنته شروطاً : أولها ؛ الحفظ من جنسه ،
أي من جنس الشعر ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على
متوالها . . . »^(٥) ولابن خلدون نظر آخر عاصرنا عن يرون أن
« الموهبة » لا تأت إلا بالدراسة ، ولا تكسب إلا مع الأيام^(٦) .
ويقف يلازم هذا الاتجاه اتجاه آخر يكاد قول الشاعر والنقاد الإنجليزي
المعروف ستيفن سپندر Stephen Spender التالي يلخص فلسفته
بإيجاز يفنى عن مزيد من الآراء والاستشهادات الماثلة . يقول :
« ولكته من الضروري جداً أن نقرر أن الأدب كله ، ولا سيما الشعر ،
هو فن يجب تميته عن طريق التأمل والدراسة ؛ وهذا ينطبقان وفقاً

والحقيقة أن هذا الموضوع ينضوي تحت لواء « الإبداع » ، ويدخل
فيها يسمى اليوم « الإطسار الشعري »^(٧) ، أو « للجبال الضائق
للشاعر »^(٨) . وواضح أن الاتجاه المذكور يطغى على أمرين : ثقافة
الشاعر أو « الإطار » ؛ وتجاريه ومعانيه النفسية . وهو يفصل بينها
فصلاً تاماً ، ويجعلها تدين أو خطين متوازيين ، في حين أنها يجب أن
يتنحياً وأن يتدججا حتى يولدا معاً العمل الإبداعي الخلاق ، وإلا ظلت
المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام وحسب ، وأن
ليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة ، وتقرس بالفكر ، ومجاهدة
لنفس على التحصيل الثرى^(٩) . وهذا الاتجاه قديم ، ركبته نفر من
فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ؛ وهو يعمل على « الموهبة »
وحدها ، ويلغى — أو يكاد — الأسس النفس في الإبداع الفني التي
اصطلح عليه النفيون بـ « العوامل المكتسبة » . بيد أن المعادلة
الأصح هي أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن اتصلاهما يقتلها
أو يخففها^(١٠) . وقدنياً قال هوارس : « لست أؤمن لماذا يستطيع

« العملية الإبداعية » وتتلوها جيداً ، إذ ركز كثيرون منهم على عنصر « الطبع » /الطبيعة ، وأكدوا ضرورة توافره « الآلات » أو « الأدوات » / العوامل المكتسبة أو الإطّار . وأحسب أنهم ، من تقدم منهم ومن تأخر ، كانوا يصلون عن رأي ابن رشيقي القيرواني : « والشاعر ما يحدو بكل علم ... لتأنيث الشعر واحتماله كل ما حل (١٦) » ، وما نقله ابن الأثير : « ينبغي للكاتب أن يتعلم بكل علم » (١٧) . وهم ، منذ بشرين للعصر (ت ٢١٠ هـ) - وربما قبل ذلك - كانوا يصرون على عنصر « الطبيعة » /الطبع ، الذي وعروا بتفاوته من شخص إلى شخص ، ومن فن إلى فن . يقول بشر ، مثلاً : « فإنك لا تصمد الإجابة والمزاينة إن كانت هناك طبيعة ... » (١٨) . ويقول الجليط (ت ٢٥٥ هـ) : « ويكون (الرجل) له طبع في تأليف الرسائل والمخطوط ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر » (١٩) . بيد أنه مهما تكن هذه « الطبيعة » قوية مشروطة فلا مندوحة معها من « الإطّار » الذي يكون مدار امره ، بأخرة ، على « العقل وجودة الفزعة » ، فإن القليل معها ، بإذن الله ، كاف . والكثير مع غيرها مقصر (٢٠) ، أو كما يقول ابن طباطبا : « ومجامع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإثبات الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الأشياء مواضعها » (٢١)

كللك فله إذا لم يكن ثم « طبع » ، فإن « الآلات » /الإطّار - فيها يقول ابن الأثير - لا تنفي قبلاً : « ومثال ذلك النار الكسنة في الزناد ، والحديدية التي يفتح بها : الآتري أنه إذا لم يكن في الزناد نار فلا تنفذ تلك الحديدية شيئا ؟ » (٢٢) .

أما « الإطّار » فربما كان الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) أول من تبنه بقوة ، وعلى نحو منظم ، إلى ضرورة الشاعر الذي يطمح إلى أن يكون « فصلاً » /عظماً : « لأنه لا يتأتى له هذا - حتى يروى أعلام العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المصاني ، وتكون في مسامعه الألفاظ . وأول تلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ، ليصلح به لسانه ، وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وتكرهها بمدح أو ذم » (٢٣) .

وجعل التفاد بعد الأصمعي تلوًا بمسألة كثيراً ، وأخذوا ، ربما بسوح ما حصره الأصمعي ، يمدلون فيها ويضيفون إليها ويفلسفونها . ولعل أحداً لم يحس بالمرارة التي أحس بها ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، الذي حاله ما آلت إليه ثقافة المبدعين - كتاباً وشعراً - من ندب ، طائر « أدب الكتّاب » .

قد يكون من الأفضل ، بعد أن نقلت نص الأصمعي في الإطّار كلياً ، ألا تتبع التفاد القدامى الذين عروا بألوانها واحداً واحداً وأتد ما ذكره كل منهم منها على أفراد ، أو أكثر ما عُرِّ له فيها من فلسفة تكشف عن أهميتها وتبين جدواها مفردة ، أو جودى الإطّار مجعماً . وربما كان الأجدى ، تجنباً للتكرار والإعادة ، أن أسفها تصنيفاً يضم متفرقها عند أبرز أولئك التفاد . وقد بان لي أن من الممكن أن تصنف آلات الإطّار الأكبر وألوانه عندهم تصنيف التفاد وتداخل ،

وعزلة . فإلّا رأى الغالب بأنه لا يوجد سوى نوع واحد من المتجرب صالح للشعر - وهو أضعف التجارب الممكنة - إذا هو رأى خاطئاً ضاراً ، فلا يجب احتج دائماً ، وقيل كل شيء ، إلى أن يضع نصب عينه أن الأدب هو : « أحسن الألفاظ في أحسن الأوضاع - حتى يحس نفسه من تبار الألفاظ التي يساه استخداها » ، هذا التبار الذي يغزو عقله من العالم حوله ... وإذا أراد الشاعر أن يطور فينبغي له أن يقرأ ويدرس لا لاهية وحدها ، ولكن الكتب أيضاً . وربما يلوح لنا أن الشعر ينشأ مستقلاً عن الكتب ، والسبب في ذلك الاعتقاد الخاطئ أن العروسة التي يقوم بها الشاعر لا تقع دائماً في إطار الصورة التقليدية للدراسة التي تمكّنت من النجاح في الامتحانات العامة . ويختلف الشعراء في دراستهم ، إذ يتمتع بعضهم القرامة في مجال ضيق ، في حين تشمل دراسة بعضهم الآخر الأدب بأسره ، بل قد يقرؤن هذا الأدب في لغات عدة (٢٤) .

٢

ويلوح في أن نفرا من الرهيل الأول من نقادنا المعاصرين كانوا يستشعرون هذا الانحدار أو ما هو قريب منه ، حين راحوا يبحثون عن تحليل معقول لجمود الشعر العربي في أوائل هذا القرن . فخطه حينئذ ، مثلاً ، كان ينسب على الشعراء مجموعة من شعورهم ، ومزاجهم بشيء من الكسل العقل ، لا انصرافهم من القرامة والدرس والبيت والتفكير ، متكين على أنهم « أصحاب خيال » ، وحسب ، في حين أن ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف ، وليس من الحق في شيء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتميز وتتألف ، فيسمى العقل في ناحية لنتج العلم والفلسفة ، وفي الخيال في ناحية لنتج الشعر ، وإنما حيا الملكات الإنسانية الفزعية كحياة الجماعة ، وحيثما يتصلون ، ومضطرة إلى القشل والإخفاق إذ لم يؤيد بعضها بعضاً (٢٥) . وصاحب الغريال ، لم يمز استحاد الأدب إلى انعدام « للنقائس الأدبية » ، بل عزاه إلى أن ليس عندنا « من يحسن استعمال هذه النقائس وتطبيق الأدب عليها » ، وأن هذه النقائس كانت « في أيدي لا تعرف من الأدب كومة من بوعه » . وكان يعجب كيف « يكون لنا أبو العلاء الذي جمع في كثير من قصائده ومقالاته بين دقة البيان ، وجمال التنسيق ، ورونة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نتجمل من أن نلقب به بالأخير » ، والنابغة « ودم العبقري » من ليس في شعوره سوى الزرقة والفرقة ؟ فقد تطرب به حين تفرقه ، لكذلك تسد في الحال وتلقه من يدك وليس في قلبك وتر يتحرك ، ولا في رأسك فكر يثيق (٢٦) .

٣

لا أريد أن أقف عند علم النفس والنقد الحديث في هذه المسألة بقدر ما أريد أن أقف عندنا في نقدنا القديم . ولكن لابد من القول بأن أوجع تعريف للإطّار الشعري في النقد الحديث ، هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القرامة وسعة الاطلاع .

لقد أدرك نقادنا القدماء ، مثلاً هي الحال في النقد الحديث ، منذ النقد المنظم الذي يمثل بشر بن الحضر والأصمعي ، بلغياته ، طرق

لا تصنيف اختراق وتباعد ، في ثلاثة أطر صغيرة : أحدها معرق ، والثاني فني ، والأخير احترازي .

فالإطار المعرق يتوسب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديث الشريفة ، وإيام العرب وأنسابهم ومنازلهم . ويشمل الإطار الفني : حفظ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ، ورواية الفنون والآداب ، والأخلاق على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة بالغة ، بل التوسب فيها ، ومعرفة النحو والصرف ، وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب (القدماء) في تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازي الاحتياطي فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق باستعمالات « لصحة » في اللغة ، وهو جانبها « المسيارى » في الغالب . ومن الطريف أنهم لم يقفوا عند هذه الأدوات ، إنما وسع ابن الأثير ديارتها الأصل ، فيها سملها هو ، حين ذهب إلى أن صاحب هذه الصنعة « صناعة الأدب » : « يحتاج إلى التثبيت بكل فن من الفنون ، حتى إنه يحتاج إلى معرفة النونية بين النساء ، والمناشدة عند جلوة العرس ، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة ، فما فلتك بما فوق هذا ؟ »^(٣٧) . وهم كذلك لم يكونوا — في الأطر الثلاثة وملحقاتها — « ثبوتيين » يقفون عند الموروث القديم وحده ، ويلتزمون به أدوات للإطار الأكبر ، إنما تحطه بعضهم إلى الجليد المولد ، إلى المحتلين من الأدباء « عابوزا صماب الحدود المكنية التي كانت بين القديم والحديث » ، وإلى معارف الأمم الأخرى وأدبائها وأخبارها . وهم ، بهذا ، أشبه ما يكونون بالمحتلين من نقاد اليوم ، الذين يدعون إلى العودة إلى التراث ومطالعة والاقتناء بجيده والإفادة منه جنباً إلى جنب مع الجديد الجيد ، والذين يحثون على قراءة معارف الغربيين وأدبهم والأخلاق عليها ومتابعتها وانتقاء ما يناسبها منها ويمكن الإفادة منه في أدبنا دونما شطط أو سفالة .

يقول ابن المثير : « فإن أردت غرض بحار البلاغة وطلبت أدوات الفصاحة فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلخيص ذكرك واستنتاج بلاغتك . . . ومن محاور العرب ، ومعاني المعجم ، وحلود المنطق ، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهدهم وتوسعاتهم وسيرهم ومكائدهم في حرومهم . . . »^(٣٨) . ويقول ابن رشي : « ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين ، لما فيها من حلوة اللفظ ، وقرب المولد من وإشارات الملح ، ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل ، وإن كانوا هم فخصوا باليه ، وفضوا جليليه . وللمستغنى زبدات وإقتان ، لا حل أن تكون عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرته آخر كلامي هذا من ما قدمت (الثقافة القديمة) ، فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من التأتأة وفشل الفكرة ما يبلغ به طائفة من تبع جادته . وإذا أعنته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر ، اشتد ساعده ، وتبدد مرماه ، فلم يقع دون الغرض ، وعسى أن يكون أرشفت سهلاً ، وأحسن موقفاً ، عن لو عول عليه من المحدثين لغرض عنه ، ووقع دونه . . . »^(٣٩) . ومنهم من بلغت به الجرأة حداً كبيراً ، فيأبى وهو يدري أن المشتغلين غيظاً ، والمشتغين الثبوتيين حوله كثر — بأن « من المتأخرين من فاق الأولين » ، لأن القدماء « وإن سبقوا إلى نظم الشعر ، فإنهم لم يحصلوا على ما حصل عليه المتأخرون » ، فإن أولئك قالوه من غير تنقيب ولا حفظ ولا درس ، فشذ عنهم الكثير من المعاني الدقيقة . ولما

الأنفاظ فإنهم أتوا بمحسباتهم ، ولم يفهم شيء منها ، لكنها توجد متفرقة في أشعارهم . . . والمتأخرون صلحوا على القسمين معاً ؛ لأنهم تقبوا وحفظوا ودرسوا ؛ فترى الشاعر منهم وقد حوى شعره ما تفرق في أشعار كثير من العرب (القدماء) . . . »^(٤٠) .

•

والآن ، ماذا عن قيمة الإطار المعرق وفلسفته عندهم ؟ لا شك ، فيما سنرى ، أن فلسفتهم العامة في شرط الإطار لا تعدو قول أحدهم بأن المبدع « لو عرف حقيقة كل علم ، واطلع على كل صناعة ، لأثر ذلك في تأليفه ومعانيه وألفاظه ؛ لأنه يدفع إلى أشياء يصفها ، فإذا غير كل شيء وتحققه ، كان وصفه له أسهل ، ونمته أسكن »^(٤١) . وهذا لا يختلف ، من حيث المبدأ العلم ، من الغاية التي يطلب — من أجلها — إلى أدباء عصرنا هذا وفقده بأن يعطوا « قدر الطاقة » بعلوم العصر الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والاقتصادية أحياناً ، فضلاً عن ضروب الآداب والفنون المختلفة ، لتكون « الحليمة » التي يقدم بها على « الزناد » — فيما يقول ابن الأثير . لقد أدرك القدماء ، أيضاً ، أن الشاعر قد يستعمل بعض إطاره المعرق فيها يريد ذكره من الآثار وضرب الأمثال والتأسي والاعتبار والاتفاص بما علق ببعثته منه^(٤٢) . ويستعمل بعضه في معرفة المنالاق والتألق في المدح والذم^(٤٣) . ويدخل في هذا : الأمثال والأيام والوقائع والأخبار والأنساب . وقد يتعمد بعضها الوظيفية « الفنية » ، فالأمثال ، مثلاً ، « صارت من أروع الكلام وأكثره حسناً ؛ لأنها « رموز وإشارات يُرمز بها على المعاني تلويحاً »^(٤٤) .

٦

أما الإطار الفني وأدواته ، وفلسفته واضحة في أذهانهم ؛ فهو صنو « للمعرفة » ولفقه ؛ وليس مدار الأمر فيه على الموضوع أو « المعاني المطروحة » — بصطلح الجاحظ . أدوات هذا الإطار هي أدوات التشكيل الفني للعمل الأدبي بأنواعه شتى . فالرواية ، وحفظ الشعر وغير الشعر ، أمران متلازمان يفرد الأول منها إلى الآخر لا عالة ، ويتكافئان ، معاً ، على تقوية « الطبع » وتنمية المعرفة^(٤٥) . ولم تكن مصداقية ، إذن . أن رؤية ابن الصيغ ، قبل النقاد ، قد وصف الفصل من الشعراء بأنه الرواية ، أي الذي إذا روى استضج ، لأنه يجمع إلى جسد شعره معرفة جيد ضربه^(٤٦) . وأما الشعراء الرواة/الفصول في أدبنا القديم معروف متداول^(٤٧) . وقد كانت رواية الشعر ، ومعرفة الأخبار ، وتلمذة الشاعر لن فخره من الشعراء ، خصائص تسموه على أقرانه ؛ لأن الشاعر المطلع على الرواية يعرف المقاصد ، ويسهل عليه مأخذ الكلام ، ولا يضيق به للمذهب . أما إذا كان « مطبوعاً لا علم له ولا رؤية » ، ضل واعتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب لفهم تلقى بعمل إليه ، وهو مماثل فيل يديه ، لضيق آتة ، كالمقعد يجث في نفسه القوة على النهوض فلا يتعبه الآلة^(٤٨) . وينبغي الشعر ، عند النقائص الجرجالية « في الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدورية مائة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . فمن اجتمعت له هذه المصالح فهو الحسن المزج ؛ ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ؛ يتساقى في هذا القديم

اتصال ، وأداة صياغة في النص ، وأنها عتري الصفاة ورمزها ، تظهر روحها في اختيار الكلمات والتركيب والصور . وأدركوا أيضاً أن الشعر بخاصة ليس سوى استجابة فلسفة اللغة ، وأن العمل الأدبي بناء لغوي ، ويشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية وتزجعت نفسية ، ورموز اجتماعية ، ووضعت جمالية . وأن من غير المعقول أن تفهم هذه التزجعات والرموز والوضائف بمزمل عن والبناء اللغوي ، و « الوظائف اللغوية » ، لأن النص الأدبي كالجسم الإنساني ، لا يصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة . ومن هنا تدخل اللغة ساح الشعر وساح النقد ^(٤٦) . ومن هنا حرص النقاد القدماء على أن تستعمل اللغة « استعمال صحة » و « استعمال جمال » ، فكان تقدم لغة الشعر « نقد صحة » ونقد جمال . أيضاً .

ولمة من جمع بين المصطلحين : إذ رأى أن الهدف من اللغة « تصحيح الألفاظ وإصابة المعنى » ^(٤٧) ، واستكر أن يكون الهدف منها معرفة النحو واللغة لذاتها وحسب . فابن الأثير يصعب من مقولة ابن الدمان في المتن ، أنه كان « يحفظ كتاب الحدود في النحو ، وكتاب العين في اللغة ، وأنه عظم في نفس أي على الفارسي بسبب ذلك » ، فقال « ولمرى إن ذلك فضيلة تامة ، إلا أنها فضيلة خارجية عما تقتضيه صناعة الشعر : لأن الشعر لا يفترق عنه في استخراج كلمات لغوية من كتاب العين ولا من غيره ، وكذلك لا يفترق إلى عوصي غلغص من النحو . والتتلى إنما يوصف في شعره ، باختيار الألفاظ والمعاني ، لا يحفظ كتاب العين وكتاب الحدود ، إذ لو كان هذا ما يفتح في قول الشاعر أحد الخليل بن أحمد وسويوه شعر أهل الأرض ^(٤٨) . وظيفة النحو والغاية منه ، إذن ، لا تقف عند تجنب « اللحن » ، إنما تجوز إلى الأهم ، وهو الصياغة والتركيب والدلالات ، لأن الشاعر « إذا كان عارفاً بالمعاني ، اختار لها ، فادراً على الألفاظ ، جيداً فيها ، ولم يكن عارفاً بطعم النحو ، فإنه يتشدد ما يصوره من الكلام » ويتجمل عليه ما يفضل من المعاني ^(٤٩) ، ولأنه « لم ينظم شعره وفرضه من رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجرىهما ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفيين بضفة البلاغة والفصاحة . ولذا لم يكن اللحن قادحاً في حسن الكلام » ^(٥٠) . وباختصار : ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته ، وإنما الغرض أمر رواء ذلك ^(٥١) . ويدخل في هذا الأمر مسألة « النظم » التي حول عليها عبد القاهر الجرجاني ، وجعل منها نظرية اعتدى بها في تفسير الإعراب القرآن ، والكشف عن مكان الجمال في التصور الأدبية . يقول : « وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوائمه وأصوله ، وتعرف مناجهه التي نهجت ، فلا ترتب عن عينا . . . » ^(٥٢) . ويقول : « فليست بواجب شيئاً يرجع صوابه ، إن كان صواباً ، وسخطه ، إن كان خطأ ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو ، قد أصيب به موضعه وضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأنزل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له » ^(٥٣) . وأتبع نظريه هذا تطبيقاً على حسن النظم وسوءه ^(٥٤) ، فاستشهد على الأول بأبيات الجحري التالية من قصيدة له في الفتح بن علقان :

بَلَوْنَا ضُرَالِبَ سَنَنْ قَدْ نَرَى

فَإِنْ رَأَيْنَا وَلَفْتَحْ ضَرْبَا

المحدث والأعرابي والمولد . وقد رأى حاجة المحدث إلى الرواية الأسن ، وإلى كثرة الحفظ أكثر : لأن « المطبوع الذي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وسلاك الرواية الحفظ . وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويصرف بعضها برواية شعر بعض ^(٥٥) . وكانت للحفظ - عندهم - مزايا ليس التقليد والتريديد والسرقة فيها : لأهم كانوا يشترطون نسيان المحفوظ لتسعى رسموه الحرية الظاهرة : إذ هي صيغة عن استعمالها بعبثها ^(٥٦) ، ولأنهم لم يحرصوا على حفظ الشاعر الأشعار ، وإطلاعه عليها وفهمها واستماعها ، إلا « لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويلتذ لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسيكة مفرقة من جميع الأصناف التي تجرحها للمحدث . وكما قد اغترف من ولادته سيول جارفة من شينب غتلفة ، وكطير تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغضض مستطبه » ^(٥٧) . ومن مزايا الحفظ والأخلاق أيضاً ، فضلاً عما فيها من جوانب معرفية ، أنها يسهان المجال أمام الاقتباس والتصديق « بمعناه البلاغي » في المواطن المروعة . فلقد كان الكرم يحرص يستخرج من المبدع الدرر والجواهر ، إذا ما عرف مرائع بلاخته ، وأسرار فصاحته وإيجاز ^(٥٨) الكفنة في نظمه وتراكيبه ، التي جلاها عبد القاهر الجرجاني ، الذي رأى اطلاع على كتب « نظم القرآن » المفقود للجاسط .

وقد يكون أظهر ما تقود إليه رواية الشعر وحفظه ، وهو ما اكتشفوه هم ، الوقوف على مذاهب القدماء في تأسيس الشعر ومساكنهم فيه . وقد من بعضهم هنا ، وهو لا نوافقهم عليه ، إلى « الثبوت » ، إذ طالبوا الشاعر باحتذاء مناهج القدماء وسلوك مساهلهم ميق وموضوعاً ^(٥٩) . غير أن ما يفتق من وطأة هذه المطالبة أنهم لم يجعلوها قاعدة عامة ، بل - استروا ونفقا لقاعدة كمال العقل - أن ينجح المحدث نبع القديم المسى . يقول ابن أبي طاي : « فينبغي للشاعر أن يحصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد فقهه بجودته وحسنه وسلاطته من العيوب التي تبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطراب ، وأنه يسلك سبيل من قبله ، ويحتاج بالآيات التي عيبت على قائلها ، فليس يقتدى بالأسس » ، وإثا الاقتداء بالحمس ^(٦٠) .

• • •

أما ما شرطوه من معرفة اللغة بفروعها المختلفة ، أو التوسع فيها ، فقد أجالوا النظر فيه ، وكشفوا عن أبعاد مراعى شروطهم كشفاً يفرح بما يراه بعض المحدثين اليوم من أن اللغة وسيط إبداعى ، أو « الأبن الشرعي للبداع ، يحمل بصمته ، ويشتمل طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته ، أو بشكل موقفي في لحظات الإبداع الفني » ^(٦١) ، وأنها « مادة في الأسلوب ، وأداة الأسلوب يستمد الحياة والقوة من طريقة استخدام القدرات المناسبة ، ومن السر في ربط الكلمة الحية القوية حيث يتها من هذا التركيب طريقاً في التفكير . فاللغة هي الحياة ، وهي القوة » ^(٦٢) . لقد أدركوا ، فيما أثر عنهم من شرائط وقواعد وتقنيات ، وفي تقدم الطيحي ، أن اللغة أداة

هو المرءُ أَبْنَتْ لَهُ الحِلَاثَا
تَ حَبْرِيًّا وَشِكَا وَرَأْيَا صَلِيبَا
تَنَقَّلَ فِي عَقْلِي سُوْدُ:
سَلَا مُرْتَجِي وَبَلَا مُهَيِّبَا
فَكَالَيْفَ إِنْ جُثَّتْ صَارِعَا
وَكَالْبَحْرَ إِنْ جُثَّتْ مُسْتَشِيبَا

أما «الصرف» فلم تكن معرفته بوصفه علمياً، مهمة كمعرفة النحو، لأن عدم المعرفة به لا تساعد على الشارح معاني كلامه، وإنما تساعد عليه الأوضاع، وإن كانت للمعان صحيحة^(٥٥). بيد أنهم، من حرصهم على استعمال الصحة، في النحو والصرف، شهدوا على الأبيات من علم العربية ما يخفى على المبدع، بإعماله «اللمن الحنفي»، لأن «اللمن الظاهر قد كثرت مفارقات الناس فيه حتى صار يعلمه غير النحوي»؛ وكيف إذا كان اللمن من «ظواهر علم العربية؟ ومنه قول أبي نواس:

كَانَ «صَغْرَى» وَ «كَبْرَى» مِنْ لَوَالِهَا
حَضْبَةً دَرَّ عَلَى أَرْوَاحٍ مِنَ اللَّحْبِ

قوله: «صغرى» و «كبرى» غير جائز، لأن «فعلُ أَمَل» لا يجوز حذف الألف واللام منها، إنما يجوز في «فعل» التي لا «أَمَل» لها، مثل «حيلي»، إلا أن تكون «فعلُ أَمَل» مصاطة.

ومنه، أيضاً، قول أبي تمام في مدح المصمم:

بِالْقَائِمِ الشَّامِ الْمُنْتَخَلِفِ «اطمات»
تَوَاعَدُ الْمَلِكَ مَعْتَدًا هَا الطَّوَلُ^(٥٦)
إِذْ قَالَ «اطمات»، وَ «الصواب» «أَطْمَطْتُ» مِنْ وَطْئِ
يُطَدُ^(٥٧).

وعلى أية حال فالأخطاء في «النصرف» أندر منها في النحو الذي يقع الخطأ فيه كثيراً في ظاهره وخفيه. ومن الخطأ الظاهر قول أبي نواس في الأمين:

بِأَخِيرِ مَنْ كَانَ وَمِنْ يَكُونُ
إِلَّا النَّبِيُّ الظَّاهِرَ الْمَيَمُونُ^(٥٨)

إذ رفع في الاستثناء، في الموجب.

وقول المتنبي في ابن العميد:

أَرَأَيْتَ جَمَّةً نَاقِيَةً فِي نَاقِيَةٍ
نَقَلَتْ بِهَا سُرْحًا وَخَنَافًا مُجْمَرًا^(٥٩)
تَرَكْتُ دَحْانَ الرَّمْثِ فِي لَوَطَابَا
طَلِبًا لِلْعَوْمِ يَوْفُونَ الْمُنِيرَا^(٦٠)
وَتَكْسَرْتُ «رَكْبَتَاهَا» عَنْ مُبِيرِكِ
تَعْلَمَانِ فِيهِ، وَلَيْسَ مَسْكَأً أَنْفَرَا^(٦١)

فقد جمع في حال «النشبة»، لأن الناقية ليس لها إلا ركبتان^(٦٢). ومع هذا فالجمل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة، لكنه يقدح في الجمال به نفسه^(٦٣). وهذا النقد «نقد صحة» وليس «نقد جمال».

وفي ضوء معرفة الطاء القفوي للنقد الأمي الذي تدخل فيه الأصوات والمقاطع وصيغ الكلمات، ومعاني المفردات وعلاقاتها في السياق، وتراكيب الجمل، وأساليب الأداء، وتناسب عناصره، وملائمتها لظروف الاستعمال^(٦٤)، نستطيع أن نفهم الدور المهم الذي أواله النقاد القدماء للغة بصفة، ولكل نظم من أنظمتها الفرعية السابقة بخاصة، وهو ما لا يسمح للمقام الآن بتبعه تباعاً

وجعل يجلها ويكشف عن حسنها ويتقدها «نقد جمال»، معتمداً على العلاقات النحوية التي تربط بينها من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وحذف وإضمار وتكرار. يقول: (أفلا ترى أن أول شيء يروك منها قوله: «هو المرء» أبدت له الحداثات»، ثم قوله «تنقل في عقلي سؤدد»، بتكرير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله «وكالسيف»، وعطفه بلفظه مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى: لا حالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكفاف في قوله «وكالسيف»، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه (في كل واحد)، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً علي مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله «صارحاً» هناك، و«مستشياً» هنا، لا ترى حسنة تنسب إلى نظم ليس سببه ما عدت، أو هو في حكم ما عدت، فأعرف ذلك! أما الآخر، فغريب له أمثلة على «التعبد» التي يرتد إلى النحو ويتصل به، من مثل قول الفرزدق للمشهور:

وَمَامِئُهُ مِنَ النَّاسِ إِلَّا تَكَلَّمَا
أَبُو لَمْعٍ حَتَّى أَبْصَرَهُ بِقَارِيهِ^(٦٥)

وقول المتنبي من قصيدة في مدح القاضي أحمد بن عبد الله الأنطاكي:

وَلَمَّا اسْمُ أَهْلِيَةِ الْمَيَمُونِ جُفُوفُهَا
مِنْ أَمَّا حَسَلِ السِّيُوفِ عَوِيلُ^(٦٦)

وما يدخل في «الأمر» نفسه أيضاً قضية «التوسع اللغوي» التي انضمت إليها القاضي الجرجاني حين كشف عن أن المترشحين على المتنبي كانوا قسيتين: «نحوي لغوي لا يصر له بصناعة الشعر»، و«معنوي مدق لا علم له بالإعراب، ولا اتساع له في اللغة»، فهو ينكر الشيء الظاهر، وينغم (ينكر) الأمر الين». وذكر أن من هذه اللغة الأخيرة من أنكى على أبي الطيب:

● فاليت أبيض من سمي ●

لظنه أن «من» لا تكون إلا لنوى المعقول، و«أفعل» لا يجري إلا على بعض تلك الجملة، كان يقال «زيد أفضل من الناس»، فلا بد أن يكون زيد من الناس. ثم استشهد بقوله تعالى: «ثم استوى إلى السماء وهي دخان». فقال: لا والارض أتينا طوعاً أو كرهاً. قلنا: أتينا طاعينين (فصلت، آية ١١). فنسبة القول إلى السماء والارض من باب «التوسع»؛ لأنها جناد، ولانطق إنما هو للإنسان لا للجماد؛ وليس من مشاركة بين المتقول والمقول إليه^(٦٧). وهذا «التوسع» اللغوي هو الذي عرف قديماً بأنه «استعارة مكنية»، ويعرف اليوم باسم «التشخيص»^(٦٨).

الحلجى لكلامه على « تأليف الكلام »^(٣٧) الذى تبدأ لآين الأثير أن يفيد منه في بعض مباحث عقلية « في الصناعة اللفظية »^(٣٨).

وعبار هذه القاعدة في عمود الشعر هو « الطبع واللسان » لما لم يمتزح الطبع بأهنيته وعقوده ، ولم يتحسب اللسان في فصوله ووصوله ، بل استمر فيه واستهله بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالكيت ، والكيت كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقلزناً ... » .

وكانوا يرون فيها يرتبط بالسلاسة والجزالة ، وهو أمر صوبى ذو علاقة وطيدة باختيار اللفظة الشعرية ، وقرابة الكلمات المتجاورة - كانوا يرون ، بحسب الحال الشعرية طبعاً « أن يكون في قوة صانع الكلام أن يأتي مرة بالجزل ، وأخرى بالسهل »^(٣٩) . فقول جرير

التالى من الضرب الرقيق السهل :

طرقتك صالدة القلوب ، وليس ذا
وقت الزمارة ، فارجمسى يسلام
تجسرى السواك على أفرس كونه
يسود محمداً من مستونه

أما الضرب الآخر ، فمثاله قول جرير أيضاً :

وابسن السبون إذا مألز في قرن
لم يشطع صولة البزل الفناصم^(٤٠)

ويكاد قول ابن طباطبا التالى ، من نصه في الإطار وأدواته ، وهو الذى أكد فيه ضرورة الوقوف ، على الحسن طبعاً ، من « مذاهب العرب » القدماء - « يكاد يتضمن كثيراً من القيم اللفظية ، مما ذكر وعلم لم يذكر ، ووظائفه الفنية الجمالية المختلفة . يقول « والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه ... وسلوك مناهجها في ... (وقى) عدولية ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مياديا ، وحلاوة مقاطعها ، وإيقاع كل معنى حظ من العبارة ، وإلياسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يسر في أحسن زى وأبهى صورة ، واجتناب ما يشبه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ ، والمصان المستردة ، ... والعبارات الغثة ، حتى يكون متغلزنا مرقوعاً ، بل يكون كالسبكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ... ، فصاحب معانيه ألفاظه ، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتلذذ السمع بموتق لفظه ... وتكون الألفاظ متفاعلة ما تزاوله ، غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة الخارج »^(٤١) .

وهكذا أكد فلاناً أن لا بد للمبدع من السيطرة على الوسيط الإبداعي / اللغة ، ليتسنى له الدخول في حوار حقيق معه ، لأن من مستلزمات السيطرة على اللغة معرفة مسيرتها التاريخية في ألفاظها ودلالاتها ، وفهم دورها الوطني ودورها الفنى الجميل ، في آن واحد . ولعلنا نرى له أن يدرك العلاقة بين اللغة والموقف ، وبينها وبين الطرف الخاص^(٤٢) . وهذا هو الإبداع بالغة ، أى بواسطتها . فقد أما الإبداع في اللغة ، أى الابتداء فيها بنحو من الأنحاء ، فقد عرفوه ، ثقافاً وشعراً ، فاجتازوا النقد ، حين أخذ مبدأ « التوسع في اللغة » ، وهو من نمطة ما عليه الأكثرون من أن اللغة « توافع واصطلاح لا وحى وتوقيف » ، ودفع الشعراء ، من مثل بشاير بن برد والفتنى ، إلى مضايقة دفع طوع ففى ، لا دفع هوى وجبت .

تفضيلها . ولكن لا متلوحة ، فضلاً عما قبل في النظام النحوى والصرفى ، من أن تشير إلى بعض جوانب اعتمادات النقد اللفظية ، وبعض التوجيهات والتقييدات ، وبعض المثل والتماذج .

ففى مجال صيرتبات اللغة وموسيقاها ، نستطيع أن نسلك كلام الجاحظ على « اقتران الحروف » و « اقتران الألفاظ »^(٤٣) . وقد خطن منها إلى نتائج ما يعنى به علم اللغة الحديث ، والتقد الحديث في مجالات مثل « طلب الخفصة » و « Economy » ، و « حسن التاليف » Euphony ، و « افتقار الحروف Cacophony » ، و « السلاسة » و « الجزالة » ، فقد أورد البيت التالى :

وبعض قريض القوم أولاد علة^(٤٤)
يكبد لسان المناطق المتحفظ

وفسره تفسيراً فليلاً ، فقال « إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات » ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب اختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة » . ومن هذا البيت المرفوع :

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر

وقول محمد بن يسير من أبيات له :

لم يغيرهما ، والحمد لله ، شىء
وانشئت نحو عزف نفس فزول

الذى يقول فيه « ففقد النصف الأخير من هذا البيت ، فيلحق مستجد بعض ألفاظه يترا من بعض » .

وقد انتهى كذلك إلى أن « أجود الشعر ما رأته متلاحم الأجزاء ، سهل للخارج ، فصلاً بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » . ومن هذا الذى لا تتبين ألفاظه ، ولا تتناثر أجزاؤه قول أبى حبة النضرى :

ومضى ، وسر الله يسرى وبسبها
صبيبة آرام الكائنات رميم^(٤٥)
رميم الذى قالت لجارات بسبها
ضمنت لكم إلا يزال عيم
ألا رب يوم لو رميتى رميتها
ولكن صمدى بالانفعال قديم

وهذا الذى انتهى إليه الجاحظ هو الذى أضفى القاعدة الخاصة من قواعد عمود الشعر ، التى جمعها المرزوقى من مظانها المختلفة وأصولها الأولى عند أسلافه^(٤٦) ، وهى « التمام أجزاء النظم والتماثل » ، على تخير من لئيد الوزن » ، « والتى سميت غير ما تسمية بعد الجاحظ ، وقيل أن تصل إلى المرزوقى ؛ إذ عرفت به « التمام الفصول واتظام الوصول » عند الناشئ الأكبر ، و « اتساق النظم » ، عند ثعلب ، « وحسن النظم » عند أبى وهب للكتاب ، و « صحة التاليف » أو « حسن التاليف » أو « اللمة الفاعلة » عند الأملئ ، كما أنه صار يشكل جزءاً من اللغة التى عقدها ابن سنان

الماتى الواقعة في النظم ، وتسترقى بها أركان الأعراس ، وبكامل النظم القاصد^(٨٦) . وفي هذا الوطن يستطيع الشاعر ، بمساعدة أنطه جميعاً ، أن يخلص شعره عما قد يسلط فيه من العيوب في الوزن والقافية واللغة بقرومها ، إذا ما أراد أن يشمله قول ابن رشيق : « ولا يكون الشاعر حلقاً مجرداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيه نظ رتيه ، ويثبت جملة ، ويكون مسحاً بالبركلى منه ، مطرحاً له ، رافياً عنه^(٨٧) » . وهو قول يتفق مع دعوة (بن جونسون) الشعراء إلى علم التخلص عن الجهد والتفتيح ، لأنها من خصائص الشاعر (النابع^(٨٨)) .

وقد كان الجليلي يأخذ جانب الشعراء الذين يراجعون ، في مرحلة التفتيح ، أنفسهم ويتقنونها باصطلاح ييتس Yeats . يقول « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حوالاً كريماً (كامل) ، وزمناً طويلاً ، يريد فيها نظره ، ويحيل فيها عقله ، وعقل رايه ، ابتهاماً لعقله ، وتنبهاً على نفسه ، فيجمل عقله زمناً على رايه ، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على ابيه^(٨٩) » .

- ٨ -

أما وقد اتضح أن جل نقاشنا القديم قد أدركوا ، شأن بعض النجملات النقد الحديث ، ثنائية و عملية الإبداعية الشعرية بخاصة ، أي الموهبة ودور العقل ، فإهم لم يفتقدوا - على الأقل - من دور « الإطار الشعري » ، ولا من دور « الإطار الثقافي » الذي تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، و ظروف العصر بمعنيته الزمنية والأدبي ، في فهم معضلة « السرقات الأدبية » وتفسيرها تفسيراً يوفق عليهم جهودهم التي ذهب أكثرها يبدأ^(٩٠) .

وأما ما يخص العروض والقافية في « الإطار الاحترافي » فالدعمه قاطبة متفقون على أن معرفتها لا تغلظ شاعراً ، وأنها ليس ضرورية لمن رزق نعمة « الكونون الشعري » والقدرة الإبداعية . وكما يقول قدامة ، « فليست الضرورة داعية إليها ، لسهولة وجودها في طباع أكثر الناس من غير تعلم^(٩١) » . ولأن إبداع الشعر « مبني على الذوق^(٩٢) » ، وهرن بصحة الطبع والذوق معا^(٩٣) . بيد أنهم ، استثمروا منهم بأن الذوق قد يضطرب أحياناً ، وقد ينبو عن بعض الزخافات والمطل والرخس العروضية ، وقد يقع في بعض عيوب القافية وعطوراتها ، لم يرو بأساً في أن يبتاط الشاعر لهذه الأمور بمعرفة علمي العروض والقافية ، ليكونا - كما قرروا - معيار الشعر وميزانه اللذين يفرقون بها « بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز » ، ويعرفون « الحروف والحركات التي يلزم إعدادها ، وما يصح أن يكون رويها أو ردّها^(٩٤) ما لا يصح^(٩٥) » ، لأن من يضطرب عليه الذوق لا يستغنى « من تصحيحه وتقويه ، بمعرفة العروض والحلق به ، حتى تعتبر معرفته المساعدة كالطبع الذي لا تكلف منه^(٩٦) » .

وليس من شك في أن الإفادة من هذا الإطار لا تكون في الغالب إلا في آخر مراحل « التكوين الشعري » ، وهي مرحلة مشروعة في مختلف الآداب والنقود . وقد اصطلاح على تسميتها بمرحلة « التفتيح والتذهيب^(٩٧) » ، وجعلها نفر من القدامة ، وهو جعل في محله ، مرحلة مستقلة عن مراحل حوار الشاعر مع نفسه ومشاعره وعقله وتجربته في مخاض القصيدة ، لأنها لا تأتي إلا بعد إتمامها وإخلاص منها . ومن هنا وصفت بأنها « موطن » ، بعد ذلك ، متروك من زمان القول ، يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم ، لتكمل بها

مصادر البحث ومراجعته

(١) المصادر :

- ابن الأثير ، ضياء الدين :

١ - الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الجدلان المسماة بالأخذ الكندية من الماتى القافية) . تحقيق د. حفي شرف . مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٨ .

٢ - كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب . تحقيق د. نوري الفهسي وزميليه - منشورات جامعة للوصل ١٩٨٢ .

٣ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بلوى طيابة . دار نضرة مصر - القاهرة ١٩٧٣ .

- الجليلي ، عمرو بن بحر :
البيان والبيان . تحقيق عبد السلام حارون . الطبعة الرابعة . دار الفكر بيروت .

- المرجاني ، عبد القاهر :
دلائل الإحجاز . طبعة رشيد رضا . مكتبة القاهرة ١٩٦١ .

- المرجاني ، القاسم علي بن عبد العزيز :
الوسيلة بين المتن وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعمل محمد الجبلي . الطبعة الثانية . دار الكتب العربية - القاهرة ١٩٥١ .

- حازم القرطاجني :
منهاج الجلفاء وسراج الأدياب . تحقيق محمد الحبيب بن المرحمة . دار الكتب الشريعة - تونس ١٩٦٦ .

- ابن علقون ، عبد الرحمن :
مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع) . تحقيق د. علي عبد الواحد وإلى . الطبعة الأولى . لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٦٢ .

- ابن رشيق القيرواني :

- عبد الستار إبراهيم :
أطلق جديدة في دراسة الإبداع . وكالة المطبوعات - الكويت .
- محمد مصطفى حداد :
مشكلة السرقات في النقد المرمي . الطبعة الأولى . الأتجار المصرية ١٩٥٨ .
- مصري حنورة :
١ - الخلق الفني . (كتابك) - دار المعارف ١٩٧٧ .
٢ - الدراسة النفسية للإبداع الفني . مجلة فصول . المجلد (١) - العدد (٢) يناير ١٩٨١ .
- ميخائيل نصيحة :
الغريال . الطبعة الحادية عشرة . مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٨ .
- يوسف بكار :
١ - بناء القصيدة في النقد المرمي القديم (في ضوء النقد الحديث) .
الطبعة الثانية ، دار الأندلس - بيروت ١٩٨٣ .
٢ - قضايا في النقد والشعر . دار الأندلس - بيروت ١٩٨٤ .

(ج) المواقف :

- (١) رجاء النقاش : أبعاد ومواقف ، ص ١٢٧ .
- (٢) مصطفى حداد : مشكلة السرقات في النقد المرمي ، ص ٢٥٤ .
- (٣) إحسان عيسى : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٥٢ .
- (٤) راجع : عبد الستار إبراهيم ، أفاق جديدة في دراسة الإبداع ، ص ٢٥٧ ، ومصري حنورة : الخلق الفني ، ص ٥١ .
- (٥) راجع : يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد المرمي القديم ، ص ٤٩ - ٥٤ .
- (٦) فن الشعر ، ص ٩٧ .
- (٧) انظر أيضاً : يوسف بكار ، بناء القصيدة ص ٥٩ ، وإحسان عيسى : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٢٠ .
- (٨) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٣٠٤ .
- (٩) المصدر نفسه ٤ : ١٢٩٦ .
- (١٠) زكريا إبراهيم : من هو القناني . مجلة المرمي . العدد (١٤٣) - أيلول ١٩٧٠ ، ص (٢٨) .
- (١١) الحياة والشاعر ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .
- (١٢) حافظ وشوقي ، ص ١٣٠ وما بعدها .
- (١٣) الغريال ، ص ٧٣ - ٧٤ .
- (١٤) المصلة ١ : ١٩٦ .
- (١٥) لكل السائر ١ : ٤٠ .
- (١٦) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .
- (١٧) المصدر نفسه ١ : ٢٠٨ ، وراجع لمزيد من الآراء : بناء القصيدة ٤٩ - ٥٤ .
- (١٨) أدب الكاتب ، ص ١١ .
- (١٩) حبار الشعر ، ص ٥ .
- (٢٠) المصلة ١ : ١٩٧ - ١٩٨ .
- (٢١) راجع كتاب : قضايا في النقد والشعر ، ص ٨٥ - ٨٧ .
- (٢٢) لفظ السقر : ٧٣ .
- (٢٣) خصوص النظرية النقدية ، ص ٤٤ نغلا من الرسالة المطبوع ، ص ٧٤١ .
- (٢٤) المصلة ١ : ١٩٨ ، وابن الأثير : كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، ويكاد كلامه يكون تلخيصاً لما في المصلة .
- (٢٥) ابن الأثير : الاستدراك ، ص ٢٥ .
- (٢٦) ابن سنان الحفاني : سر الفصاحة ، ص ٢٨٢ .

- المصلة : تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، دار الجليل - بيروت ١٩٧٢ .
- ابن سنان الحفاني :
سر الفصاحة : تحقيق عبد الفضال الصمدي . مكتبة صبح - القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن طباطبا العلوي :
حبار الشعر . تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام . للكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ .
- العسكري ، أبو هلال :
كتاب الصناعتين . تحقيق علي محمد البجاوي وعبد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الأولى . الباب الحادي - القاهرة ١٩٥٢ .
- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم :
أدب الكاتب . تحقيق عيسى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، مطبعة السعادة - القاهرة ١٩٦٣ .
- قدامة بن جعفر :
نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . الطبعة الثانية . الحانجي والثني ١٩٦٣ .
- ابن وهب الكاتب :
الرومان في وجوه البيان . تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحفاني . الطبعة الأولى - بغداد ١٩٦٧ .
- (ب) المراجع :
- إبراهيم السامرائي :
لغة الشعر بين جباين . الطبعة الأولى . دار الثقافة - بيروت ١٩٦٥ .
- إحسان عيسى :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب . بيروت ١٩٧١ .
- قلم صانع :
اللغة والنقد الأدبي . مجلة فصول . المجلد (٤) - العدد (١) ١٩٨٣ .
- جمل سعيد ، وزميله :
نصوص النظرية النقدية (في القرنين الثالث والرابع للهجرة) . مطبعة النعمان - النجف .
- ديفد ديتش :
متاحف النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) . ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٦٧ .
- رجاء النقاش :
أبعاد ومواقف . للكتبة المصرية . صيدا .
- زكريا إبراهيم :
من هو الفنان ؟ مجلة المرمي - الكويت . العدد (١٤٣) - أيلول ١٩٧٠ .
- متيقن سينو :
الحياة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوي . الأتجار المصرية .
- طه حسين :
حافظ وشوقي . الحانجي وحيدان - القاهرة .
- عبد الرحمن ياقبي :
أبعاد العملية الأدبية . عمان ١٩٧٩ .

- وَلَمْ يَهْدِ مَا لَهُ قَسْرًا
وَلَا لَهُ شِبَّةٌ وَلَا عَمَلِينَ
استغفر الله! يلى حارون
بما خير من كان ومن يكون
إلا النسيب الطاهر الميمون
قلت بك الفتياء وصر العيون
(٥٩) السرح : السلة السحر . الجعر : الشجيد الصلب . ويقال خف جعر :
خف خفيف سريع .
(٦٠) الثرمث : نبت يوقد به ، يشبه الخضا .
(٦١) الأنفر : الفكي الرائحة .
(٦٢) لائل السائر ١ : ٥٤ - ٥٥ . وانظر توجيه الجمع في : شرح ديوان لقصي
(البرغوثي) ٧ : ٢٧٦ (ملاش ١) . دار الكتب العربي - بيروت .
(٦٣) لائل السائر ١ : ٥٥ .
(٦٤) تمام حسان : اللغة والتقد الأبي ، ص ١١٦ .
(٦٥) البيان والتمثيل ١ : ٦٤ - ٧٤ .
(٦٦) لولاد علة : بنو ريل واحد من لمهات شئي .
(٦٧) رمقي : أي بطرفها . ستر الله : الاسلام أو الشيب . آرم الكناس : اسم
مكان . رميم : اسم صاحبه .
(٦٨) راجع الموضوع مفصلاً في : يوسف بككر ، قصايا في النقد والشعر ، ص
٢١ - ٢٦ .
(٦٩) سر الفصاحة ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٧٠) لائل السائر ١ : ٢٢٢ وما بعدها .
(٧١) كتاب الصناعتين ، ص ٢٤ - ٢٦ .
(٧٢) ابن اللبون : ولد الناقة يتاخر عن النكاح . لُز : شد . القرن : الحبل .
اليزل : واحد يازل ، البعير الذي دخل في السنة التسعة . القناعيس :
جمع قنيس ، وهو العظيم من الإبل .
(٧٣) حيار الشعر ، ص ٤ - ٥ .
(٧٤) انظر : عبد الرحمن باهي ، أبعاد العملية الأدبية ، ص ٣٤ - ٥٢ ، وكتبي
قصايا في النقد والشعر ، ص ٧٦ - ٧٩ .
(٧٥) نقد الشعر ، ص ١٣ .
(٧٦) ابن سنان الخطابي : سر الفصاحة ، ص ٣٤٧ .
(٧٧) ابن طباطبا : حيار الشعر ، ص ٣ - ٤ .
(٧٨) سر الفصاحة ، ص ٣٤٧ ، والبرهان في وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٧٩) حيار الشعر ، ص ٣ .
(٨٠) راجع : بناد الفصيدة ٩٨ - ١٠٦ .
(٨١) حازم القرطاجني : مناج البلهة ، ص ٢١٤ .
(٨٢) المصدة ١ : ٧٠٠ .
(٨٣) مجدديش : منابع نقد الأبي ، ص ٣٧٦ .
(٨٤) البيان والتمثيل ١ : ٩ .
(٨٥) مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص ٣٦١ .

- (٢٧) المصدة ١ : ١٩٧ ، وسر الفصاحة ، ص ٢٨١ .
(٢٨) البرهان في وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٢٩) لائل السائر ١ : ٦٦ - ٦٤ .
(٣٠) كتابية الطالب ، ص ٤٣ .
(٣١) المصدة ١ : ١٩٧ .
(٣٢) كتابية الطالب ، ص ٤٤ ، والمصدة ١ : ١٩٨ .
(٣٣) المصدة ١ : ١٩٨ .
(٣٤) الوساطة ، ص ١٥ - ١٦ .
(٣٥) مقلمة ابن جلدون ٤ : ١٢٩٦ .
(٣٦) حيار الشعر ، ص ١٠ .
(٣٧) لائل السائر ١ : ٧١ - ٧٢ .
(٣٨) ابن طباطبا : حيار الشعر ، ص ٤ - ٥ ، والبرهان في وجوه البيان ، ص
١٧٤ .
(٣٩) حيار الشعر ، ص ٩ - ١٠ .
(٤٠) مصرى عنوة : الدوامه النفسية للإبداع الفني . مجلة وفصوله ، للجلد
الأول - العدد الثاني يناير ١٩٨١ ، ص ٣٧ .
(٤١) إبراهيم السمرائي : لغة الشعر بين جليلين ، ص ٤٥ .
(٤٢) راجع : تمام حسان ، اللغة والتقد الأبي - مجلة فصول الشعرية . للجلد
الرابع - العدد الأول ١٩٨٣ ، ص ١١٦ .
(٤٣) أبو حلال العسكري . كتاب الصناعتين ، ص ١٥٤ .
(٤٤) الاستدراك ، ص ١٣ - ١٤ .
(٤٥) لائل السائر ١ : ٤٨ .
(٤٦) لائل السائر ١ : ٥٥ . والاستدراك ، ص ٢٠ .
(٤٧) لائل السائر ١ : ٥٦ . والاستدراك ، ص ٢٤ .
(٤٨) دلائل الإعجاز ، ص ٥٥ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٠) انظر المصدر نفسه ، ص ٥٦ - ٥٩ .
(٥١) أي لا يشبه للمذبح (إبراهيم بن هشام ، خال هشام بن عبد الملك) إلا ابن
أخته ، وهو هشام .
(٥٢) يقول : سميت أظنية الخيون جفوناً لأنها تنضم أحياناً تعمل ما تعمله
السيف فسميت أظنيةها باسم غطاءه السيف ، وهو الجفن . ومن أنها
بيان لذا . والضمير في وأنها للعيون . عمل : فصول مطلق ، وعوامل خير
أن .
(٥٣) الوساطة ، ص ٤٢٤ - ٤٤٠ .
(٥٤) راجع كتابي : قصايا في النقد والشعر ، ص ٣٣ - ٤٣ .
(٥٥) لائل السائر ١ : ٤٩ .
(٥٦) الطول : الحبل . ويحذر أن يكون ما تطول من الشعر .
(٥٧) لائل السائر ١ : ٥٢ - ٥٣ . وراجع ديوان أبي تمام ٣ : ٨ - ٩ تحقيق محمد
عبد مزاز . دار المعارف ١٩٧٦ .
(٥٨) في ديوان أبي نواس (طبعة الغزالي - بيروت ، ص ٤١٣) :

مفهوم العلامة في التراث

محمد عبد المطلب

إن التحرك وراء أي مصطلح للكشف عن أبعاده يقتضي أولاً طرق أبواب المصمم للإحاطة بالتطبيقات الأساسية ، التي من طرفها يمكن تلمس اتصاله بالاستعمالات الفنية عموماً ، وما يتصل منها بالبحث اللغوي خصوصاً .

ومصطلح (العلامة) يقترن كثيراً من مفهوم الأمانة والسمة ، أي ما يتخذ وسيلة لتعرف الشيء ، أخذاً من (ميسم الحبيب) ، الذي يستعمل شماراً للفرق عند الرحيل^(١) .

ولا يتعد ابن منظور كثيراً من هذا المفهوم في تحديد مفلول اللفظة ، حيث ربطها بـ (السمة) من ناحية ، وربطها بـ (الإعلام والإشهار) من ناحية أخرى ؛ وعلى ذلك قول الشاعر :

فستعرفون إنني أنا ذاكم شاكٍ سلاحي في الحوادث مُسَلَّمٌ

واستخدام لفظة (العلامة) يأتي مع وهي مستخدمها وتفيد إليها في جانبها المعنوي ، أو جانبها المحسوس ؛ فالفارسي يحمل نفسه (علامة) الشجاعة ؛ فيقال : (أَعْلَمُ الفارسي) . قال الأصيل :

سازان فسينما رباط الحبل مُعَلَّمٌ وفي كليب رباط السؤم والعار

وقد تأخذ العلامة طبيعة كلية يكون التحرك منها إلى ما تدل عليه ذا اتساع وشمول يغطي أبعاداً زمانية ومكانية لا مادية ؛ ومن هنا جله في التنزيل في صفة عيسى عليه السلام ورواه لمعلم الساعة (الزعرف ، آية ٦١) ، وهي قراءة أكثر القراء . وقرأ بعضهم إنه لمعلم الساعة ؛ والمعنى أن ظهور عيسى وتزوله إلى الأرض علامة تدل على اقتراب الساعة .

وتأخذ العلامة أيضاً طبيعة جزئية تدور في إطار المحسوسات ليستدل ببعضها على بعض ؛ فيقال لما بيني في حَوَادِ الطريق من المنازل ليستدل به على الطريق : (أعلام) ؛ و(المُعَلَّم) : ما جعل علامة وعليها للطريق والحدود .

ومن شاركه في معرفته دون كل واحد ؛ فالحجر تحمله علامة لدفين تدلته فيكون دلالة لك دون غيرك ، ولا يمكن لغيرك أن يستدل به عليه إلا إذا وافقته على ذلك ، كالصفيق تحمله علامة لحيه زيد ، فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه ، ثم يميز أن تزيل علامة الشيء بينك وبين صاحبك فتخرج من أن تكون علامة له . ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشيء من أن تكون دلالة عليه ؛ فالعلامة تكون بالوضع ، والدلالة بالاختصاص .

ويضيق مفهوم اللفظة كذلك فيحصل بما يحدث من أثر في (رسم الثوب) ورتبه في أطرافه ؛ فاستخدام (العلامة) يرجع إلى أسرين : (الوسم والعلامة)^(٢) . ويمكن أن نجد تحليداً آخر لمفهوم (العلامة) يستمد على قيم الموافقة والمخالفة بينها وبين غيرها من الدوال التي تصل بها على نحو من الانحلال ؛ فظهر خلال العسكري يعرض للفرق بين الدلالة والعلامة ، فيرى أن (الدلالة) حل الشيء كل ما يمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه ، كالعالم ، لا كان دلالة على الحقائق ، كان دالا عليه لكل مستدل به ؛ أما علامة الشيء فهي ما يعرف به للمعلم له

وتقتد هذه المقاربة إلى لفظة (الأية) ؛ إذ إن الآية فيها معنى العلامة ، مضافا إليها جانبها معنوي هو (البصوت) ، من قولك : (تأيت باللكان) إذا نجحت وتثبت به ، قال الشاعر :
وعلمت أن ليست بغير زيبية
فكسفة بالكف كان رقصي
أي ليست بدار نجس وتثبت^(٢٠) .

وتقتد هذه المقاربة كذلك إلى عقد الصلة بين (العلامة) و (الأثر) (السمة) ؛ ذلك بأن أثر الشيء يكون بعلمه ، وعلامته تكون قبله ، فنقول : النجوم والرياح علامات المطر ، ومذنب السيول آثار للمطر .
فالفرق بين العلامة والسمة ، أن السمة ضرب من العلامات مخصوص ؛ وهو ما يكون بالآثر في جسد حيوان ، مثل سمات الإبل وما يجري مجراها^(٢١) . وتكاد تكون (الأثرية) عملة لجانب من مدلول العلامة ، هو ما يتصل بالناحية الظاهرة فيها ؛ لأن أصل الكلمة هو الظهور ، ومنه قيل : أمر الشيء إذا كثُر ، ومع الكثرة ظهور الشأن ، ومن ثم قيل : الأثرية لظهور الشيء ، وسميت المشورة أمانة لأن الرأي يظهر بها^(٢٢) . وتأتي لفظة (الرسم) أيضا لتصل بمنهم العلامة ، على معنى أنها تأن لإظهار الأثر في الشيء ليكون علامة فيه ؛ أما العلامة فتكون ذلك وغيره ؛ ألا ترى أنك تقول : علامة بجى زيد تصديق عمرو ، وليس ذلك بالرسم^(٢٣) .

وبين الرمز والعلامة ، يضيح مفهوم الرمز لأخذ طابعا إشاريا يفهم منه ما يفهم باللفظ والعبارة ، فقد تحرك الشفتان بكلام غير مفهوم فيكون ذلك إشارة لشيء ما ، وقد يأخذ الرمز طابعا حركيا ، كالإيماء بالمعين والحاجبين والشمعين والقمم ؛ وقد يأخذ طابعا أكثر اتساعا ليشمل كل ما يشار إليه بما يبان بلفظ ، بأى شيء أشرت إليه ، يذ أو بعين^(٢٤) .

ويصدق الدكتور زكي نجيب محمود في الفارق بين العلامة والرمز ، ويرى أن أبسط أساس للظرفة هو القول بأن العلامة هي الشيء الذي نتخذه مشيرا يدل على وجود شيء سواء ؛ إما لأن الشئيين قد وجدناهما دائما مرتبطين ، كالدهان الذي يكون علامة على وجود النار ، والبرق الذي يكون علامة على أن صوت الرعد وشيك الوصول ، وانطباع قدم أحده على الرمل ولالته على أن الإنسان قد وطئ ؛ وإما لأن الناس قد اتفقوا اتفاقا على أن يكون أحد الشئيين دالا على الآخر ، كالنار الأحمر ولالته على حركة المرور . وكثير جدا من كلمات اللفظ علامات متفق على مدلولاتها ؛ وكذلك رموز الرياضة ، وبعض الإشارات البدنية .

أما الرموز بلعني الدقيق ، فهي تلك التي لا يكفى فيها بمجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط ، طرف العلامة الدالة من جهة ؛ وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إليها مجرد الدلالة على شحنة عاطفية من نوع معين مقصود ، يراد لها أن تترجم في نفس الرائي أو السامع كليا وقع على رمز معين ، فظلم الجمهورية العربية المتحدة - مثلا - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد الدلالة ضريبا من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كليا وقت المعين على ذلك العلم .

وهذا يصدق على كثير جدا من تقاليد المجتمع وأوضاعه وشعاره

التي يراد لها أن تؤدي وظيفة رمزية ؛ أي أن تثير في أعضاء المجتمع ضربا معيناً من المشاعر التي يراد لها أن تؤدي إلى صيانة المجتمع وتحمسه ، كمشاعر التوقير والقداسة ، أو الرحمة والحنو والرحم وغيرها . فالهلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فتأيتها كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونها مجرد كلمتين لكل منها مدلولها المعين ؛ إذ هما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا . والسواد والبياض في الحزن والفرح ، وكذلك البكاء والضحك ، وإن يكن الأولان رمزين تعاقبين ، والأخراين رمزين طبيعيين ، إلا أنها كلها رموز لها دلالة العلامة الدالة أولا ، ثم فوق ذلك بطاقة من شعور ووجدان .

فاللفة وهي منطوقة تتكون من مجموعة من أصوات ؛ وكذلك تتكون وهي مكتوبة من مجموعة من ترقيمات على الورق وغيره ؛ وفوق كثيرين الكلمة أو العبارة من حيث طبيعتها وهي أصوات منطوقة أو ترقيمات مكتوبة ، والحالات التي جاءت تلك الكلمة أو العبارة لترمز إليها .

والحق أننا قد آلفنا استخدام اللفة لفاشيدا حتى نلظن أن الكلمة هي نفسها الشيء الذي جاءت الكلمة لتدل عليه .

اللفة إذن ، بكل ما لها من أهمية وخطورة الحياة الاجتماعية ، هي مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم ؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية ، وبغيرها يستحيل التفاهم ، وتستحيل الصلة بين الأفراد . والأمور سهل عندما تستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية ؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات الملموسة ؛ وغاية ما في الأمر أنك ترائنا ترمز بكائن مادي إلى كائن مادي آخر . لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلما عندما تستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية ؛ فنعتلذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة في طبيعته إلى ما هو مادي بطبيعته ؛ إذ نحول حالات الفرح والحزن ، والارتياح والغضب ، والحب والكراهية - وهي حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب . والنطق هواد والكتابة مداد ، وكلاهما مادي ؛ لكننا ننظر إلى ذلك اضطرابا ؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه ، أو على سمع من أذنيه^(٢٥) .

(٢)

وبفردنا هذا التحليل لفهم العلامة إلى اتصاله بعملية الكشف والبيان ، التي تقوم أساسا على رصد كثير من الظواهر المادية والمعنوية ، والتفانها وسيلة للوصول إلى ما يرتبط بها بوصفها مقدمه أو نتيجة . ومن هنا كان الجاحظ دقيقا في استخدام كلمة (البيان) مدخلا للحديث عن وسائل التعرف التي يستعين بها الإنسان على الوصول إلى أفراسه ، ما ظهر منها وما بطن .

فـ (البيان) اسم جمع لكل شيء كشف لك قناعه الخفي ، وبتك المحجب دون الصغير ، حتى يخفى السامع إلى حقيقة ، ويحجم على حصوله . كائنات ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كانت تلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر ، والخفية التي إليها يجري القائل والسامع ، إما هو تفهم والإفهام ؛ فبأي شيء بلغت الإفهام ، وأوصحت عن الخفي ، فلذلك هو البيان في ذلك للرسم^(٢٦) .

والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس ؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة ؛ فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة هو **مَجَاع الدلالة الحقة** ^(١٦) .

والدلالة (والخط) تمثل جانباً في عملية الكشف والبيان ؛ فالعلم أحد المستلزمات ، بل هو أبهى أثراً ، وأوسع انتشاراً . ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر ، والقلب مطلق في الشاهد والغائب ، والكتب بقرأ بكل مكان ، ويدرس في كل زمان ، واللسان لا يمدو سامعه ولا يجاوز إلى غيره ^(١٧) .

ونتحقق أهمية الخط في مجال البيان من أن وضعه جاء تالياً للفظ ؛ فوضع اللفظ لأداء المعنى المحاصل في الذهن المشعر به للسمع ؛ إذ لا تعرف علم ما في الذهن ، ووضع الخط لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه .

وإذا أردت إيقاظك أحداً على ما في ذهنك من المعاني تكلمت بالفاظ وضمت لها ، وإذا أردت تأدية الألفاظ لذلك الإيقاظ إلى أحد بغير شغلة ، فنشئت النقوش الموضوعة لتلك الألفاظ ، فيطالع تلك النقوش ، ويفهم منها تلك الألفاظ ، ومن الألفاظ تلك المعاني ، ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام ، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة ، ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط ، كالعربية والرومية وغيرها .

وأما الموازنة بينه وبين اللفظ ، فالأصل في ذلك أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها ؛ من حيث إن الخط دال على الألفاظ ، والألفاظ دالة على الأوامر ، ولاشتراك الخط واللفظ في هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالهما ، وذلك لأنها عبران عن المعاني ، إلا أن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ، وهو إن كان ساكناً فإنه يفعل فعل المتحرك بإحصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر في حيز ، قائم في مكانه ^(١٨) .

و (العقد) يمثل لونا من ألوان البيان أيضاً - وهو الحساب - دون اللفظ والخط ، لكنه من جانب الاحتياج البشري إليه يصعب عمله معها في تدقيق التعامل بين الناس ، أو بينهم وبين ما يحيط بهم ، فيتخلون منه وسائل ترشدتهم إلى التعامل الزمني مثلاً .

وعلى هذا يكون تسرب الخلل إلى نوع من أنواع البيان السابقة ، وهي اللفظ والخط والعقد ، فيه فساد لنظام الحياة البشرية ، وفساد حقيقة الوجود ذاته ، حيث تسقط المنافع ، وتضيع المصالح ، ويختل النظام ^(١٩) .

ونمثل (النصبة) نوعاً من أنواع البيان الذي يعتمد على دقة الملاحظة وعشق الإثراء ؛ وقد عدّها الجاحظ - الخيال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيئة بغير اليد ؛ وذلك ظاهري في خلق السموات والأرض ، وفي كل صامت وناطق ، وجسد ونام ، ومقيم وطائر ، وزائد ونقص ؛ فالدلالة في المرات الجملد ، كالدلالة في الحيوان الناطق ؛ فالصامت ناطق من جهة الدلالة ، والمجهل معرّبة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول :

وصل الأرض قتل : من شق أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجيئ
شورك ، فإن لم تحمك حواراً أجبائك اعتباراً وقال خطيب

وقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ؛ وقد حصرها في خمسة أشياء : اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة . والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تنصرف تلك الدلالات . وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها ، وإن اشتركت في أمر جاعٍ هو الكشف عن أعيان المعاني في الجملة ، ثم عن حقائقها في التفصيل ، وعن أجناسها وأقدارها ، وعن خاصتها وعملها ، وعن طيناتها في السار والفسار ، وعما يكون منها لنفوس هرجاء ، وساقطاً **مُطَرَّحاً** ^(٢٠) .

وقد قصر الزمان هذا البيان على أربعة أقسام : كلام وحال وإشارة وعلامة ، وإن أعطى القسم الأول أهمية خاصة عندما جعله على قسمين :

الأول : كلام يظهر به تميز الشيء عن غيره ؛ فهو بيان .

الثاني : كلام لا يظهر به تميز الشيء ، فليس ببيان ، كالكلام المخلط ، والمحال الذي لا يفهم به معنى .

وليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن ، من قيل أنه قد يكون على عَرٍ وفساد ؛ كقول السوادي وقد سئل عن أثنان معه قبيل له : ما تصنع بها ؟ فقال : أجهلها وتولد لي ؛ فهذا كلام قبيح فاسد ، وإن قد فهم به المراد ، وأبان عن معنى الجواب .

وحسن البيان في الكلام على مراتب ؛ فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة ، من تعليل النظم حتى يحسن في السمع ، ويسهل على اللسان ، ويتقبله النفس تقبل البرد ، وحتى يأتى على مقدار الحاجة فيها هو حقه من المرتبة .

ويأتى البيان اللفظي في الكلام بأن يكون مركباً على نحو مخصوص ؛ فلا يخلو أن يكون باسم أو صفة ، أو تأليف من غير اسم للمعنى أو صفة ؛ كقولك : غلام زيد ؛ فهذا التأليف يدل على الملك من غير ذكر له باسم أو صفة . ودلالة الاشتقاق كدلالة التأليف في أنه من غير ذكر اسم أو صفة ؛ كقولك : قاتل ؛ تدل على مقول وقتل من غير ذكر اسم أو صفة لواحد منهما ، ولكن المعنى مضمن بالصفة المشتقة وإن لم تكن له ^(٢١) .

وإذا ارتبطت الدلالة عموماً باللفظ ، فإن الإشارة تنسج لما يفاد من الحركة بأجزاء الجسم ، كاليد والرأس والعين والخاصة والكتف ؛ ويتم ذلك غالباً إذا تابعه الشخصان

ولا تفصل الإشارة عن اللفظ انفصالاً كاملاً ، بل هما شريكان ؛ إذ هي تدعمه وترجم عنه ، وتبوع عنه ، ولا تفصل الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة ، وحيلة موصوفة ، على اختلافها في طيناتها ، ودلالاتها ، وفي الإشارة بالطرف والخاصة ، وغير ذلك من الجوارح ، مرفق كبير ، ومصعotte حاضرة ، في أمور يسترها بعض الناس من بعض ، ويغفونها من المجلس وغير المجلس ، ولولا الإشارة لم يتقاسم معنى خاص الخاص ، ولجهدوا هذا الباب ألبتة ^(٢٢) .

وتأتى الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة اللفظ ؛ فهي الجوهر الذي يقوم به التلغيم ، وبه يوجد التأليف ؛ أي أنه لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال ، أو مستوى من المستويات ، في النثر أو في الشعر ، إلا بظهور الصوت ؛ ولن تكون الحروف كلاماً إلا بالتلغيم

من الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميت : الإسكندر كان أمس أنطق من اليوم ، وهو اليوم أروغ من أمس .

ومعنى ذلك الشيء على معنى فقد أخبرته وإن كان صامتاً ، وأشار إليه وإن كان ساكناً ، وهذا القول شائع في جميع اللغات ، ويقتض عليه مع إفراط الاختلافات^(٢٧) .

(٣)

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللفظة ، حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ؛ وهو ما يسميه الفارابي (مقولة) . والمقولات بعضها يعرفنا ما هذا المشار إليه ، وبعضها يعرفنا كم هو ، وبعضها يعرفنا كيف هو ، وبعضها يعرفنا أين هو ، وبعضها يعرفنا متى هو ، أو كان أو يكون ، وبعضها يعرفنا أنه مضاف ، وبعضها أنه موضوع ، وأنه وضع ما ، وبعضها أن له على سطحه شيئاً ما يتشابه ، وبعضها أنه يتفعل ، وبعضها أنه يفعل .

وترتد المقولات عموماً إلى ما كان ملفوظاً به ، سواء دل أو لم يدل ؛ ذلك أن القول يعني على المعنى الأعم كل لفظ ، سواء كان دالاً أو غير دال ؛ أما على المعنى الأخص فلا بد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسماً ، أو كلمة ، أو أداة ، وكلها تعتمد على ما هو مركز في النفس من المعاني المحددة^(٢٨) .

وهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما غنى ، والآخر واضح محسوس ؛ والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ؛ وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما مطلقاً ، وإنما هو تلازم عرفي ، كان من الممكن ألا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

إن المعاني القائمة في صدور الناس ، للمصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بشعورهم ، والحاشدة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، وبحويجة مكتوبة ، وموجودة في معنى معلومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة إليه وخيلته ، ولا معنى شريكه والمألوف له على أسوره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحس تلك المعاني ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم لها . وهذه الحصائل هي التي تفسرنا من الفهم ، وتجهلها للعقل ، وتجهل الحنف منها ظاهراً ، والغالب شامداً ، والبيد قريباً^(٢٩) .

فاللغة الدائرة في النفوس ليس لها حدود تحدها من جهة متفحصها إلا بوقوعه على علاماتها الدالة عليها ؛ وهذا يتجلى للخاص ، ويقيد للمطلق ، ويصبح الفعل موسوماً ، والموسوم معلوماً . وعلى قدر وضوح الدلالة ، ووضوح الإشارة ، ودقة للدخل ، يتحول ما في ذهن المرسل إلى ذهن المتلقي . هوكلما كانت الدلالة أروغ ، وكانت الإشارة أبين وأثور ، كان أنفع وأنتج .

والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان^(٣٠) .

ولا يمكن أن نتطرق العلامة من حدود الحرف المقد ، إذ لا دور له في الدلالة على إطلافاً . ولأن الحروف محدودة العدد ، لم تكن كافية في الدلالة على جميع ما يتقن أن يكون في الضمير . ومن هنا كان الداعي إلى تركيب بعضها إلى بعض بمؤالة حروف ، فتصل ألفاظ على حرفين أو حروف ، ويستعملونها علامات أيضاً لأشياء

أخر ، فتكون الحروف والألفاظ الأول علامات لمحموسات يمكن أن يشار إليها ، وللمقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها ؛ فإن كل مقول كل له أشخاص غير أشخاص المقول الآخر ، فتحدث تصورات كثيرة مختلفة ، بعضها علامات لمحموسات – وهي ألقاب – وبعضها دالة على مقولات كلية لها أشخاص محسوسة ، وإنما يفهم من تصويت تصويت أنه دال على مقول مقول متى كان ترد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه ، وعلى كل ما يشابه في ذلك المقول ، ثم يستعمل أيضاً تصويت آخر على شخص تحت مقول ما آخر ، وعلى كل ما يشابه في ذلك المقول^(٣١) .

وتغاير العلامة يقتضي تغاير المعنى الذي تشير إليه ؛ ذلك وأن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة ؛ وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة صرف ، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة ، وواضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد ؛ فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الأول كان ذلك صواباً . فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني ، وعين من الأعيان في لغة واحدة ، فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر ، ولا لكنان لثاني فضلاً عما يحتاج إليه . وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء ؛ وإلى هذا أشار البرقي في تفسير قوله تعالى : (ولكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا) : قال : فلفظ شرعة على منهاج ، لأن الشرعة لأول الشيء ، والمناج لمظنه وتسهمه^(٣٢) .

وليس معنى هذا إغفال دور الحرف تماماً في الدلالة ، بل إن بعض الحروف تحمل حملاً من المعنى إلى بنية الكلمة ؛ ومن هنا كان المقابل الاستبدال حاملاً على ذاته تبعاً لإصالح المعنى إلى المطلق . فظننا نظراً إلى حرف (كالباء) – مثلاً – لتوجهه يلعب دوراً مؤثراً بالخصوص والغيب ؛ فإذا اتصل باللفظ (طلب) وجدناه يدل على معنى معين هو صلاحيته للحلول محل عدد من الحروف الأخرى ، (كالراء) في (طرب) ، و (الفاء) في (طاف) ، و (السين) في (طاش) ؛ كما أن (الطاء) تدل على معنى معين هو أنها مقابل استبدال (الهاء) في (تاب) ، و (الثاء) في (تاب) ، و (الحاء) في (خاب) ، و (الذال) في (ذاب) ، و (الراء) في (راب) ، و (السين) في (ساب) ، و (الشين) في (شاب) ، و (المين) في (عاب) ، و (العين) في (خاب) .

وبوجه المعنى الذي ينسب إلى هذه الحروف جزء سلس ؛ فمعنى (الطاء) في (طلب) أنها ليست تاء ولا ثاء ولا خاء الخ .

ومثل الاستبدال في تغير معنى الكلمة ، وإثبات قدرة الحرف على حل جزمته المعنى ، مثل عملية الإضافة والاستخراج ؛ فإذا أضفنا (الميم) في أول كلمة (قاصد) تغير المعنى ، وأصبحت الكلمة (مقصد) ، وأصبح للميم معنى هو إضافتها معنى جديد للكلمة . وعلى هذا يمكن القول إن كل حرف من حروف الكلمة يحمل جزمته المعنى من جهتين : الأولى إيجابية ؛ وهي دلالة صوته على بيته من الكلمة . والثانية سلبية ؛ وهي كونه مقابلاً استبدالياً لعدد من الحروف الأخرى^(٣٣) .

والاعتماد بالحرف المقد وإن كان خارج إطار الدلالة على وجه العموم ، فإن له أهمية خاصة فيما يتصل باختيار اللفظة في العملية الإبداعية على وجه الخصوص . ويبدو مرجح ذلك إلى أن القداني قد أعطوا عناية خاصة لعملية النطق ؛ ومن هنا كان في التقدير ذاتاً وهي

سائر الألفاظ بأنه لهذا المعنى الخاص ، ليهيمه منه من عند فكر من علم هذا الوضع .

وهل هذا يخرج للرواضعة بواسطة القرينة ومعى المجاز ؛ أي أن العلم بوضع ذلك اللفظ كاف في فهم معناه عند إطلاقه عليه . وهذا يشمل وضع (الحرف) لأنه يقتضى فهم معناه عند مسامحه ، من غير توقف على قرينة ، وإما يحتاج إليها إذا لم ير ما غيره وضع له أولاً ، كالـجاء ؛ لكن يرد على هذا بأن يقال : فما معنى أن دلالة الحرف بتقدير مدخوله ؟ لأن هذا مشهور في الحرف ؛ فحيث يتحقق بملك توقفه على غيره ، فلا يفهم معناه بمجرد العلم بوضعه . والجواب عن ذلك : أن سماع الحرف كاف . بعد العلم بوضعه - في فهم المعنى بالنظر إلى نفسه ؛ بمعنى أنه لم تصحب وضعه القرينة ، ولا جعلت شروطاً عند الوضع في فهم معناه ؛ وهذا هو المراد بالدلالة بالنفس ؛ وإما جاء التوقف بالنظر إلى المعنى لكونه نسياً لا يفهم إلا من جهة ما تعلق به . ويتم ذلك بأن يدعى أن معنى كونه نسياً ، كونه ملحوظاً لغيره ، لا لكونه ذا نسبة لزمق بين شيئين فقط .

فالـحرف وضعه الواضع للمعنى الملحوظ ليتوصل به إلى غيره ، فإنه كما ينتظر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لذاته نسياً ، كان بأن توقف فهمه على فهم غيره ، أو غير نسي بأن لم يتوقف ، كذلك ينتظر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لغيره ، وحيث يكون الحرف بالنظر إلى وضعه نفسه كلياً في الدلالة ، ولا يفهم سوى المعنى نفسه لا يفهم نسياً إلا بالنظر إلى معنى آخر يدل على لفظ سوى الحرف ، لأن ذلك أمر عارض ، اتجر إليه الأمر عند الاستعمال .

ويمكن عقد المقارنة بين احتياج الحرف لغيره ، والاسم المحتاج للإضافة ؛ إذ إن الحرف لا يوضع أصلاً مغترفاً بمجروده ملاً . وكذلك لا ضروري وضع الاسم للمعنى النسبي للفتقر إلى ملازمة الإضافة لأن هذا الافتقار لا يراه عارضاً ، ولأن لزوم الإضافة لا يقتضى وضع الاسم معها ؛ إذ غاية ما يقتضى لزومها أن الاستعمال لا يتركب عنها لآته وضع كذلك ، ويكون هنا الفرق بينه وبين الاسم الموضوع للمعنى النسبي للملازم للإضافة ، حتى صرح أن غير من الاسم دون ذكر من كونه روي ولاحظ لغيره لا لذاته ، فإن الملاحظ لغيره لا يقدّر أن يحكم عليه ، ولا يصلح لذلك .

ويوضح ذلك بما قاله وهو أن البصري إن إدراك البصائر كالبصيرة في المعاني للمركبات ؛ فكأن الناظر في صورة في المركبة ، متوجهاً لتلك الصورة بخصوصها ، لا يقدّر أن يحكم على المركبة حال توجهه إلى الصورة ، ولو كانت المركبة مدركة في تلك الحالة لتروطه في الصورة وإقباله عليها ويصل المركبة مرةً تلك الصورة ووسيلة إليها ، فلا يستطيع أن يراعي جوانبها وأحوالها ليحكم عليها .

كذلك الناظر في حال الاسم والفصل مقبلاً على شأنها ، يجعل معنى الحرف الذي هو الإبتداء من مفهومات النقل . ولا يقال الإبتداء هو الوسيلة ؛ وهو للتوسل إليه ؛ لأنه وسيلة من حيث إنه ابتداء شيء ما ، ومتوسل إليه ، من حيث إنه ابتداء السير من مكان مخصوص . ولذا لا يمكن الحكم على معنى الحرف حيث أنه لوحظ لغيره ، ولو لوحظ لذاته لغيره مع بالاسم ، ولوجب صفة الحكم عليه كما يصح الحكم على المركبة إذا لم يحل وسيلة ، بل جعلت مقصودة للإحاطة حيث بأسوال كل منها ، حيث قصداً بالذات ، فنقول :

البدء بمسرات الصياغة صوتياً ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلك اللغوي ، ويرود الفعل التي تصاحب عملية النقل .

وقد أهتم القدماء بأساسين صوتيين : أحدهما يصل بالمخرج ، والآخر بكيفية النطق ، أي بالكم والكيف . وقد أثر ذلك تأثيراً بالغاً في تقديم النص الأدبي ، حيث تستريح الأذن لوقع كلام معين ، وتأيي غيره لا فيه من نبو أو تنافر .

(4)

والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذي يقوم به التشطيع ، وبه يوجد التكليف ؛ أي أن حركات اللسان لن تتحول إلى ألفاظ وكلام موزون أو متشدد إلا من خلال الصوت ، ولن تتحول الحروف إلى كلام إلا بالتشطيع والتكليف^(٢٤) .

والواضح أن عليه العربية كان ثم احتمال خاص بتحليل مفهوم الكلمة ، وحاولوا التوصل إلى حدود واضحة . وقد اكتفى بعضهم فيها بالجانب الذي يتصل بتركيب الحروف ؛ فكل ما انتظم من حرفين فصاعداً من الحروف المعقولة صرح أن يكون جزءاً من الكلام . ولابد من ملاحظة جانب الإضافة وجانب الانضمام ؛ فمن أي بحرف ثم مضى زمان قيل أن يأتي بحرف آخر ، لم يصح وصف فعله بأنه كلام^(٢٥) .

وهل هذا فاعلمدان للكان والزمان ملاحظان في تحديد مفهوم الكلمة ، مضافاً إليها البعد الدلالي ؛ فالكلمة هي اللفظة الموضوعة للمعنى المقدر . ويرى السكاكي أن المقصود بالإنفراد أنها مجموعها وضمت لذلك المعنى دفعة واحدة . وإذا كان معناها مستقلاً بنفسه ، وغير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ، مثل (علم وتعلم) ، سميت اسماً ؛ وإذا اتزن ، مثل (علم وتعلم) سميت فعلاً ؛ وإذا كان معناها لا يستقل بنفسه ، مثل (من وعين) ، سميت حرفاً .

ويمكن أن يفهم الاستقلال بالنفس بأنه الذي يتم به الجواب ، كقول الفاعل : زيد ، في جواب من يقول : من جاء ؟ ، و : قرأ ، إذا سألت : ماذا فعل ؟ ، وبخلاف ذلك إذا قيل : (إنما) ، أو (هل) في جواب : أين قرأ ؟^(٢٦) .

ولم يخف عن الذهن أن الإفراد غير مقصود لذاته ، بل والفرض الأصل من وضع الكلمة هو التركيب ، لاستبعاد وضعها إلا لفائدة ؛ واستبعاد الفائدة فيها غير مركبة . لاستبعاد استعمالها من أجل إفتدائها المسماة ، لاستلزام الدور ، لتوقف إفتدائها على العلم بكونها مخصصة بها ، غير مستوية النسبة إليها وإلى غيرها ، لاستحالة ترجيح أحد للتساويين على الآخر ، وتوقف العلم باختصاصها على علم العلم بما أنشأه ابتداء ، مع استبعاد حد ما سبق إلى الفهم عند التفتق بها مجرد القصد إلى مسمايتها فائدة بشهادة الجردان^(٢٧) .

ويبدو أن مشكلة الحرف وجده في الدلالة كانت وليدة لتثاقف اللفظ والمعنى ؛ حيث أقام القدماء مفهومهم للكلمة على هذا الأساس . وهنا جاء السؤل من الحروف وهل هي موضوعة لمعنى أيضاً ؟ وقد ناقش ابن مقربو للمعنى هذه القضية مناقشة تفصيلية من خلال تناوله (الوضع للفظ) ، ملاحظاً أن هناك وضعاً آخر يتصل بالدلالة على نحو من الأسماء ، كوضع (الإشارة) و(الاسم) ونحوهما ؛ أما هنا فالمقصود (معنى اللفظ للدلالة على معنى) ، فيخصص اللفظ بين

للمرّة مجلوة - مثلاً - وابتداء السير من البصرة أحسن من ابتداءه من الكوفة .

وبل هذا لا يصح الحكم على القتل ؛ فإذا قلت : قلم ، فهو من حيث دلالة له القيام ملحوظ لذلك ، وبذلك فارق الحرف ، ومن حيث إن فيه نسبة مقصودة للفاعل لا للبناء لا يصح الحكم عليه ؛ إذ لا يستطاع الحكم على غير ملحوظ لذلك كما فهم من للمرّة .

ولما كانت دلالة الحرف الخفية هي دلالة على المعنى الترتيل إليه ، وهو الخاص لكون معناه الأصل نسبياً مقصوداً لغيره ، ولا تحصل تلك الدلالة إلا عند ذكر الدال على المعنى المقصود أحواله ، وهو الاسم والفاعل ، قيل إن معنى الحرف مخصوص ، وهو في (من) - مثلاً - ابتداء سير من البصرة مثلاً . فإذا أفاد الحرف هذا المعنى رد بنوع من الاستنزام ، وهو استنزام الأنصص للأعم إلى المستقل الذي هو مطلق الابتداء^(٣٨) .

ويشك الدكتور إبراهيم أنيس في أن القدماء لم يخطر في أذهانهم أن الأفراد في الكلام المتصل لا يمكن تصوره إلا بالسكتات أو للوقفات على مجموعات صوتية من هذا الكلام . ومثالة السكتات أو الوقفات مرجعها إلى الناطق بالكلام ؛ فهو إن شاء وقف بعد حرفين أو ثلاثة أو عشرة أو أكثر . ويتكون نظمه حيثما من مجموعات صوتية تختلف طولاً وقصراً ؛ منها ما ينطبق على الكلمة الواحدة ، ومنها ما قد ينطبق على كلمتين أو أكثر . ولو كانت اللفظة تحتم الوقوف عند آخر كلمة في أثناء الكلام ، لا يمكن حينئذ تحديد الكلمات على أساس صوتي محض ، ولما يمكن أن يكون للأفراد في اصطلاح هؤلاء العلماء دلالة صوتية واضحة^(٣٩) .

فالدلالة ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم اللفظ المفرد من خلال المقارنة بين (الكلام) الذي يستقل بنفسه ، و (القول) الذي ينطق به الناس على وجه التسمي أو التخصيص ؛ فالأول مفيد لمعناه ، وقد أسماه النحويون (الجمل) ، نحو : زيد أشوك ، وقام محمد ، وفي الدار أبوك ، وصه ، ورويد ؛ فكل لفظ استقل بنفسه ، وجاء منه ثمرة معناه فهو كلام .

أما الثامن ما كان بضد ذلك ، زيد ، محمد ، إن ، كان أشوك . فكل كلام يمكن أن نلحه قولاً ؛ وليس كل قول كلاماً^(٤٠) . وقد يضاف إلى مفهوم الكلام عنصر المتلقي ، على أساس أن الفاعلة تعود إليه ، فإذا أطمأت نفسه إلى المعنى وسكنت إليه ، كان ما تلقاه كلاماً مفيداً ، وإلا لم يكن مفيداً .

وعنصر الإفادة يرتبط بالبحث النحوي ، إذ إن الدراسة اللغوية ترى أن الكلام يكون اسماً لكل ما يتكلم به ، دون وضع عنصر الإفادة شرطاً في التعريف . ويضيف ابن عثيق إلى ذلك أن (الكلم) ما تركيب من ثلاث كلمات فاكثر ، فتوكل ؛ إن قام زيد . أما الكلمة فهي اللفظ الموضوع لمعنى مفرد^(٤١) .

(٥)

يرسم ابن جني صورة أولية للمواضعة لعلها أقرب ما تكون إلى رصد احتياج الإنسان إلى التعامل مع غيره . وطبيعة المواضعة في هذا تعتمد على وجود لزومي للإجابة عن الأشياء ، فيتم وضع لكل واحد منها سمة ولفظاً ، إذا ذكر حرف به سميلا يميز عن غيره ، وبخفى

بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب وأنف وأسهل من تكلف إحضاره لبزوغ الغرض في إياته حاله ، بل يحتاج في كثير من الأحوال إلى ذكر ما لا يمكن إحضاره ، ولا إنبؤه ، كالقاني ، وسال اجتماع الضمين على المحل الواحد ، كيف يكون ذلك لوجار ، وغير ذلك مما هو جازر في الاستمالة والبيد مجرأ ، فتكاتفهم جانباً إلى كل واحد من بني آدم فأومأوا إليه وقالوا : إنسان إنسان إنسان . فأي وقت سمع هذا اللفظ علم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق ، وإن أرادوا سمة عينه أومأه أشملوا إلى ذلك ، فقالوا : يد ، عين ، رأس ، قلم ، أو نحو ذلك . فمضى سمعت اللفظة من هذا عرف منسلها ، وطعم جبراً فيها سوى هذا من الأسياه والأفعال والمخروف^(٣٢) .

وتتعدد المواضعة على القصد والوعي بما يتم التواضع عليه ؛ فالكلام يتعلق بالمعاني والوقائيد نتيجة للمواضعة لا لشيء من أحواله وهو قبل المواضعة ، إذ لا اقتصاد له . ولهذا جازز الاسم الواحد أن تختلف سمياته باختلاف الدلالات ، وهو بعد وقوع التواضع يحتاج إلى قصد التكلم له واستعماله فيما قررت له المواضعة . ولا يلزم على هذا أن تكون للمواضعة لا تأثير لها ، لأن فاعلتها تميز الصيغة المقصودة^(٣٣) .

ويبدو أنه قد سيطر على القدماء تصور ثنائي لعملية المواضعة ؛ فهناك تصور داخلي يجري في النفس ، وهناك مقبول خارجي ملموس . وكل المعارف تمثل نوعاً من تعقل الأشياء الخارجية عن اللحن ، حيث مجرد من ألقائها الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها في اللحن من العوارض ، فتصير كائنات مجردة ، وعندما يضطر الإنسان إلى التعامل معها يأخذها مرة أخرى بأحوالها التي هي عليها ، ليصيرها إلى أن تحصل معلومة . وإذا تحقق هذا العلم أصبح من الممكن أن يحصلها مجردة ، وإذا فرغ من تعلمها أصبحت الأحوال المتصلة بها شيئاً هامشياً ؛ لأن كل ما يطلبه علمه هو نتائج الأحوال^(٣٤) .

وفي مرحلة تالية قد تضيق الألفاظ عن احتياج مستعملها ، فيلجأ إلى عمليات تالية توسع من دائرة اللفظ في ربطه بعناصر الأشياء ، فيطلب أن يجعل في الألفاظ ألفاظ ترمز أشياء كثيرة من حيث هي اللفاظ ، كما أن في المعاني معاني ترمز لأشياء كثيرة المعاني ، فتحدث الألفاظ المشتركة ، فتكون هذه الألفاظ المشتركة من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك ، وكذلك يجعل في الألفاظ الشبيهة من حيث هي ألفاظ فقط ، كما أن في المعاني معاني متشابهة ، فتحصل ألفاظ مترادفة .

وتجرى ذلك بعينه في تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيهاً بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة ، ويجعل في الألفاظ : مركبة أشياء يرتبط بها الألفاظ بعضها ببعض ، متى كانت الألفاظ دالة على معاني مركبة يرتبط بعضها ببعض ، وتجرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساوياً لترتيب المعاني في النفس^(٣٥) .

ويتبع هذا التوسع في حركة المعنى التابعة من اللفظ امتداد آخر يقتضي ألا تتوقف المواضعة عند حدود اللفظة الواحدة ، بل تتعداها إلى ما أطلقتا عليه (الكلام) (القييد) الذي يحسن السكوت عليه ؛ لأن القوة للمركبة التي تفرق بين الأشياء ، وتبين بعضها عن بعض بعلامات تدل عليها ، تعود وتركبها نوعاً من التركيب تتحرى به ما هو خارج

بعضها إلى بعض ، فيعرف ما فيها من فوائد . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللفظة إنما وضعت ليُعرف بها معانيها في أنفسها ، تكون قد وقعت في الإحالة ، وهو أن يكون قد وضع للأجناس الأسماء التي وضعت لها لتعرفها بها حتى كأنه لو لم يكونوا قالوا : رجل ، وفارس ، وفيل ، لما كان يكون لنا علم بمعانيها ، وحتى لو لم يكونوا قالوا : فعل يفعل ، لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قالوا : الفعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجهل في نفسي ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعلم نفا ولا نغيا ولا استفهاما ولا استثناء .

كيف ؟ والمواضعة لا تكون ولا تصور إلا على معلوم . فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : هذا ذلك ! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السمع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفارس والفيل والقتل إلا من أسمائها ؟ لو كان للذلك مسأخ في العقل ، لكأن ينبغي إذا قيل : زيد ، أن تعرف للمسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شأخنته ، أودكر لك بصفة .

وإذا افترضنا في العلم باللفظ أنه كان من مبتدأ الأمر الإلهام ، فإن الإلهام في ذلك إنما يكون بين شيئين يكون أحدهما مبتدأ والآخر مبيتا له ، أو يكون أحدهما مبتدأ والآخر مبيتا عنه . وإنه لا يُصور مبيت من غير مبيت له ، ومبني من غير مبني عنه . فإما كان الأمر كذلك ، لأوجب ذلك الا بطلان لأبجود جلة : فعل واسم ، قولنا : خرج زيد ، أو اسم واسم قولنا : زيد خارج . فما مقلته هو ونسبة الخروج إلى زيد ، لا يرجع إلى معنى اللفظ ، ولكن إلى كون اللفظ اللغات سمات لذلك المعنى ، وكونها مرادة به (٦٠) .

فالوضع ليس عملية جزئية يمكن التوقف عنها ، بل لابد من مجاوزتها حتى تتماشك عناصر التركيب ، كمن يأخذ قطعة من الذهب أو الفضة ، فيلعب ببعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأخيا له ، فذلك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا علة معان .

ذلك أننا لم نأت بهذه الكلم لتفيد أنفس معانيها ، وإنما لتفيد وجوده المتعلق التي بين الفعل الذي هو ضرب ، وما عمل فيه ، والأحكام التي هي حصول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغي أن ننظر في المقصود من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمنا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأخيد علة للضرب ، أينصور فيها أن تنفرد عن المعنى الأول الذي هو أصل الفاعلة ، وهو إنداد ضرب إلى زيد ، وإبليت الضرب له ، حتى يضل كون عمرو مفعولا به ، وكون يوم الجمعة مفعولا فيه ، وكون ضربا شديدا مصدرا ، وكون التأخيد مفعولا له ، حين يخطر بالبال كون زيد فاعلا للضرب ؟

ذلك لا يتصور ، لأن عمرا مفعول لضرب وقع من زيد عليه ، ويوم الجمعة زمان لضرب وقع من زيد ، وضربا شديدا بيان لذلك الضرب ، وكيف هو وما صفته ، والتأخيد علة له ، وبيان أنه كان الغرض منه .

الض تحاكمه . وهو تركيب شيء بتركيب القضايا المنطقية السالبة أو الموجبة ، أو شيء بتركيب الأحكام الشرطية . وبعض هذا التركيب يعتمد على الانفصال ، مثل الأمر والشي وغير ذلك مما يجري مجراه :

« تحدثت حينئذ ألقاظ ، ويقع تأمل لها واصطلاح ، وإن يتم المحاكمة بها للمقولات ، وتجلت به أصناف الألفاظ ، وبطل بصف صف منها على صف صف من المقولات ، فتحصل الألفاظ الدالة أولا على ما في النفس ، وما في النفس مثالات ومحاكاة للتي خارج النفس ، وإنما قلنا أولا لأن افتراء المعاني للمقولة بعضها عن بعض ليس بوجود خارج النفس ، وإنما بوجود في النفس خاصة . والألفاظ يتفرد بعضها من بعض مدلولها بها على المعاني التي يتفرد في النفس بعضها عن بعض (٦١) .

ويرى العلوي أن الأشياء في التحقق والتثبت على مراتب أربع : الأولى : تحققها في الذهن وتصورها ، وهذه المرتبة هي الأصل ، وعليها تقرب الموجودات الأخرى ، لأن الشيء إذا لم يكن له تصور في الذهن ولحق ، فإنه لا يمكن وجوده في الخارج بحال . ثم إن بعض التصورات الذهنية قد يستحيل وجودها في الخارج ، كما تقول في القديم تعالى ، والقدرة القدوة ، والحياة القدوة ، فإن هذه وإن لم تكن تصورها في الذهن ، لكن لا حقيقة لها في الخارج بالبرهان العقل . وثمة يكون له وجود في الخارج وهو سائر الممكنات .

الثانية : التحقق في الأعيان ، وهذا نحو ما يوجد في العالم من الكونيات ، فإن ما تحقق في الوجود الخارجي والتصين الوجودي ، ولست نريد بالوجود المعنى كل مدرك ، ولكن كل ما حله الوجود الخارجي عن الذهن ، مدركا كان أو غير مدرك .

الثالثة : الألفاظ الدالة على تلك الصور الخارجية والذهنية ، فإن هاتين الألفاظ قد وضعت للدلالة عليها لضرب من الصلصة العقلية . الرابعة : الكتابة الدالة على تلك الألفاظ . فالمرتبتان الأولتان لا تنفتران إلى المواضعة ، لأنها عقيلتان ، والمحتاج إلى المواضعة هو المرتبتان الثالثة والرابعة (٦٢) .

(٦١)

الفرض الأساسي من المواضعة إذن ليس مجرد أن تصبح الألفاظ رموزا أو علامات على الأشياء ، إذ إن التأمل فيها يؤدي بنا إلى أن ندرك أن إلفادنا متوقفة على العلم بكونها موضوعة ، وهو بدوره يتوقف على العلم بتلك المسلمات ، فلو أننا استغنينا العلم بتلك المسلمات من تلك الأساس لكنا كمن يدور في حلقة لا يدري أين طرفها . وحل هذا يكون المذهب الأصل من وضع المفردات لسمياتها هو أن يضم بعضها إلى بعض ، لتأنيق الفاعلة المركبة ، وهذا شيء مهم جميع المفردات مع ما يتركب منها . ويلزم من هذا أن يكون ذكر اللفظة المفردة وحدها بمنزلة صوت الجوهوان في عدم تقديم الفاعلة الكلمة (٦٣) .

فاللفظ موضوع لأجل المعنى ، وهو سمة له ، وعلامة عليه . ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، وأن نتكلم عليها في تصور النفس ، لأنه لا يمكن أن تكون لاسمي الأشياء وضعت قبل معرفة الأشياء . إن الألفاظ المفردة - التي هي أوضاع اللفظة - لم توضع لتصرف معانيها في نفسها - كما يقول عبد القاهر الجرجاني - ولكن لكي يضم

وإذا كان كذلك بان وثبت أن المقهوم من مجموع الكلم معنى واحد لا عدة معانٍ ، وهو إثباتك زيدا فاعلنا ضربا للمعروف في وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ، ولهذا نقول إنه كلام واحد^(١٤) .

وليس معنى هذا أن عبد القاهر يقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلمة المقروءة أصلا ، ولكن معناه أنه لا يتعلق بها مجردة عن معاني النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوحيدها فيها ، ولأنك إذا فكرت في الفعلين أو الاسمين تريد أن تحبّر بأحدهما عن الشيء ، وأيهما أولى أن تحبّر به عنه ، وأثبته بفرضك ، مثل أن تنتظر أيها أمدح أو أذم ، وفكرت في الشئين تريد أن تشبه الشيء بأحدهما أيها أشبه به ، كنت قد فكرت في معاني أنس الكلمات ، إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معاني النحو ، وهو أن أردت جعل الاسم الذي فكرت فيه غيرا عن شيء أردت فيه مدحا أو ذما أو تشبيها ، أو غير ذلك من الأغراض ، ولم تحييه إلى فعل أو اسم فكرت فيه فردا ، ومن غير أن يكون لك قصد أن تفهمه غير^(١٥) .

المزية إذن تكون في التركيب ، لأن الألفاظ لا تفيد حتى تأتي على نحو خاص من التأليف ، ووجه معين من الترتيب ؛ فلواتنا عمدنا إلى بيت شعر ، أو فصل نثر ، وعددنا كلماته عدا كيف جاء واتفق ، وأبطلنا نفسه ، ونظامه الذي عليه بني ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرنا ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد وأبان المراد ، كأن نقول في (قفا) نيك من ذكرى حبيب وميزل (مزل قفا ذكرى من نيك حبيب) لأخرجناه من كمال البيان إلى المحال ، وسقطت نسبتة من صلحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشه ، بل أصبح من المحال أن يكون له ما نعلم به أن المعنى الذي كانت له هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس ، وللتظلمة فيها على قضية العقل . ولأن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتنزيل . وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل والجمل المركبة ، وأقسام الكلام المدونة ؛ فقل : من حق هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا أن يقع هالك^(١٦) .

وأما من يحاول إرجاع المزية والفضيلة إلى الألفاظ المقروءة ، فالغالب أنه يجعلها صفة للألفاظ لأجل دلالتها الرضعية على مسمياتها ، ويحتمل احتمالا بعيدا أن تجعل صفة للألفاظ لا من جهة دلالتها على مسمياتها . ويتصدى فخر الدين الرازي لإبطال مدين الاحتمالين . فاما ما يدل على فساد الاحتمال الأول فوجهان :

الأول : أنه من المحال أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة الرضعية حتى يكون أحد الترادفين أدل على مفهوم من الآخر ، سواء كانا من لغة واحدة ، أو من لغتين ، أو يكون الموضوع للمفهوم أدل عليه من الموضوع للمفهوم آخر عليه . ولما امتنع التفاوت في الدلالة ، امتنع التفاوت في الفصاحة .

الثاني : لو كانت الفصاحة لأجل الدلالة اللفظية لكادت مقابلة اللفظة بمصادفها معارضة لها ، وكادت الترجمة معارضة لها .

أما ما يدل على بطلان الاحتمال الثاني فوجهان :
الأول : الفصاحة لو كانت صفة للفظ لكادت إما ثابتة لأحاد الحروف ، والمعلم بطلانه ظاهر ضروري ، أو لمجموع أحوالها ، وهو محال ، فإن حصول المجموع لما كان منتزعا امتنع اتصافه بصفة ثبوتية ؛ لأن ما لا يكون ثابتا لا يثبت له غيره .

الثاني : لو كانت الفصاحة عائدة إلى الكلمة من حيث تركيبها من الحروف ، لكان الجاهل بالعربية إذا سمع الكلام العربي الفصيح عرف فصاحته^(١٧) .

(٧)

والبحث في دلالة الألفاظ على ما تدل عليه عملية ذات أبعاد واسعة ، بعضها يتصل بالبحث التطقي ، وبعضها يتصل بالبحث الأصولي ، وبعضها بالبحث البلاغي ، وبعضها بباحث اللغة .

والمقارنة بين اللفظ والمعنى تأن من رصد الدائرة التي تمثل كل واحد منها ومقارنتها بالأخرى ، حيث تطابق الدائرتان فتم التطابق أحيانا . ولذا سميت الدلالة هنا دلالة المطابقة ، كدلالة الإنسان والفرس والأسد على هذه الحقائق المخصوصة ؛ فإنها مرشدة بالوضع عند إطلاقها على معانيها المقولة . ويلاحظ هنا عدة أمور :

الأول : أنه لا يلزم في كل معنى من المعاني أن يكون له لفظ يدل عليه ، بل ربما كان هذا محالا .

الثاني : أن وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية ؛ لأن الألفاظ تختلف على المسميات من جهة ما يفهم من الصورة الذهنية دون الموجد الخارجي .

الثالث : أن الألفاظ التي اتفق على مواضعها لمسميات مشهورة يجب أن تكون بحيث يسهل الوقوع عليها من الخاصة والعامة ، كما يجب ألا تكون موضوعة بإزاء المعاني الدقيقة التي لا يفهمها إلا من له ذكاء خاص ، أو إلمام بظافة معينة .

وأحيانا قد لا تتطابق الدائرتان ، بل يحدث نوع اهتزاز يخلخل من هذا التطابق ، فلا تدرك المعاني من الألفاظ مباشرة ، بل من خلال عملية عقلية تحاول استبطان الدلالة الأصلية للوصول إلى محتوياتها الجزئية فتستفيد منها ضمتا .

لفظ الفرس والأسد والإنسان يمكن أن يدرك منها بعض ما تتضمنه من دلالات ، كالجمجمة والحيوانية والإنسانية ؛ فإن هذه المعاني كلها تدرك عليها هذه الألفاظ عند الإخلاق ، فهي تتضمنها من حيث إن هذه الحقائق لا تتصل من دون الصفات المذكورة ، فدلالتها من جهة تضمنها إياها .

وقد تجاوز المقارنة إطار الدائرتين إلى عملية الربط بينهما من خلال مفهومات تترجم عنها ، وذلك كأن فهم من لفظ الإنسان والفرس أيها متحرران ، وأنها شاحلان للجمجمة ، وغير ذلك من الأمور اللازمة^(١٨) .

وتأتي بعد الموازنة عملية أخذ الألفاظ - بوصفها علامات - لطبيعتها على مستويات تلعب دورا مؤثرا في البناء التركيبي ، بحيث نستطيع من خلال رصدها التعرف بطبيعة النظام اللفظي الذي يسيطر عليها ، سواء في مستوى الأداء الإخباري للماثور ، أو مستوى

الأدلة في الصياغة الأدبية بما تحويه من حلول من خط المواضعة وحدها المرسومة .

ويتابع المولى هذه العملية في تلميح يتناول فيه بناء اللفظة وما يمكن أن يتبعه من دلالة ، كما يتناول جزئيات هذا البناء ودورها في الدلالة أيضا ، ثم يتخرج إلى التركيب ليلاحظ عناصره التكوينية . فاللفظ قد لا يدل على شيء من أجزائه ، وهو المقرد ، فإن كل واحد من أجزائه لا يدل على شيء .

ذلك أن اللفظ المقرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهومية ، بحيث لا يحتاج في فهم معناه الإفرادي إلى غيره ، أو لا يكون كذلك ؛ والثاني هو الحرف ، والأول إما أن يكون اللفظ العادل حله دالا على الزمان المعين لمعناه أو لا يكون دالا ؛ فإن دل فهو الفعل ، وإن لم يدل فهو الاسم .

ثم الاسم إن كان دالا على معنى جزئي ، فهو إن كان كلمة فهو (المصغر) ، وإن كان غير ممكن مع فهو (العلم) ، وإن كان دالا على معنى كل ، فهو إما أن يكون اسما للمعاني نفسها ، فهو (اسم الجنس) ، كالرجل والسراد ، وإن كان مفيدا لوصف من الأوصاف فهو (الاسم المشتق) ، كالضارب والمقاتل .

ثم اللفظ المقرد والمعنى قد يتحدان جميعا ، أو يتكثران ، أو يتكرر اللفظ ويتحد المعنى ، أو العكس . ويتبع من ذلك توصيف للمفردات يعطيها نوعا من التمييز .

ذلك أنه إذا اتحد اللفظ والمعنى جميعا ، ننظر في المسمى ، فإن كان تصوره مانعا من الشركة فهو (الاسم العلم) ، وإن لم يكن مانعا ، فنحصل ذلك المعنى من تلك الألفاظ إما أن يكون على وجه الاستواء من غير زيادة أو لا يكون . فإن كان على وجه الاستواء لا غير فهو (المتوازي) ، كإتسان ورجل ، وإن كان مع الاستواء إفادة الشمول والإحاطة فهو (المستغرق) ، وإن تكررت الألفاظ والمعاني ، فذلك هي الألفاظ (المتباينة) ، كسالمه والأرض والإتسان ؛ وإن تكررت الألفاظ واتحد المعنى ، فهي الألفاظ (المترادفة) ، كالعلم والمعرفة والدراية وغير ذلك . وإن اتحد اللفظ وتكرر المعنى فهو (المشترك) . ثم ينتقل المولى إلى مستوى التركيب فيتابعه تفصيليا من خلال تحديد الفرض الأساسي منه ، وهو الإفادة والإفهام . لكن هذه الإفادة تتنوع وتتكثر حتى تصل إلى رسم حدود الجمل وما تحتمله من إمكانات تمهيدية من خلال تقسيمها المرفوف إلى خبرية وإشائية^(١٤٥) .

وطبيعة العلامة تقتضي الاختصاص ، على معنى أن دلالة اللفظ على معنى دون معنى في حقه استواء نسبت إليها يتبع . والاختصاص لكونه أمرا يمكن استعدي في جمعة أمورا خصوصا . وذلك للمخصص إما أنه الذات أو غيرها . وغیرها يفردا إلى الله أو غيره . ولا يحل أن يكون للمخصص أمرا ذاتيا ؛ لأن ما بالذات لا يزول بالغير . وحل هذا ما كان ممكنا أن ينتقل اللفظ من الحقيقة إلى المجاز ، كما أنه لو كانت دلالة ذاتية لامتنع ألا تدلنا الكلمات المتشعبة مثلا - على معانيها . ولكن يتبع اشتراك اللفظ بين متسايفين (كالتناهل) للمعشاش والريان ، و (كالجلون) للأسود والأبيض ، لاستزافها ثبوت المعنى مع انتزاعه .

ومن هذا المطلق يرى السكاكي أن المقردات (رموز) على

معانيها ، وإن كان هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف تختص بها ، كالجهر والمهمس ، والشدّة والرخاوة ؛ وهي ذات تأثير دلالي محدود ، « مثل ما ترى في (القصم) بقاء الذي هو حرف رغو ، لكسر الشيء من غير أن يبين » و (القصم) بالفاء الذي هو حرف شديد ، لكسر الشيء حتى يبين ؛ وفي (الظم) بالهم الذي هو حرف خفيف ، ما يبين للخلل في الجدار ، و (الثلب) بالباء الذي هو حرف شديد ، للخلل في المرض ؛ وفي (الزفير) بالفاء لصوت الحمار ، و (الزفير) بالهمز الذي هو شديد لصوت الأسد ، وما شاكل ذلك ، وإن للتركيب (كالقملان) و (الفعل) بتحرك العين منها مثل : (التزوان) و (الحيدى) ، و (قُلْ) مثل (شرف) ، وغير ذلك ، خواص أيضا ؛ فإنهم فيها ما يلزم من الحروف . وفي ذلك نوع تأثير لاتص الكلام في اختصاصها بالمعنى وليرجع بالأخرة أمر واحد ، وهو الوضوح^(١٤٦) .

هكذا أدى التفكير في مفردات اللغة إلى تأكيد عملية تقسيمها إلى وحدات محددة تتحدد على قيم المخالفة في إثبات تمايزها ؛ ومن ثم تبع هذا التمايز استخدامها بوصفها علامات يستعصر بها التصور الذهني لدى المتلقي ، لكن الذي لا شك فيه أن هذه العلامات تملك عملة بكثير من غيرات قائلها وتجاهيه ، على نحو يكسبها طبعها ذاتيا ، بخاصة في مجال التعامل الإبداعي .

ثم ينضاف إلى ذلك بعض تلك الملاحظات الصوتية التي لا حظها رجل كالسكاكي ؛ وهي ملاحظات لا يمكن إغفالها إغفالا كاملا إذا أردنا أن نفحص شغور الدلالة في عملية التوصيل ، كما لا يمكن إغفالها إذا أردنا أن نحلل نصا لغويا للكشف عن نظامه الداخلي ، واستكناه النية الجمالية للميتة فيه .

ومن قبل السكاكي كانت هناك ملاحظات مقتضية أحيانا وموسسة أحيانا ، تدور حول صلة اللفظ بمدلوله . وقد استرعى ذلك أنظار اليونان القدماء ، وشغلهم هذه الصلة ، وهل هي طبيعية كالتي بين الأسباب الكونية وما يتسبب عنها ؟ وهل هي كالصلة بين النار والاحراق ، وككل تلك القوانين الكونية وما يرتب عليها من ظواهر أو خواص ؟

وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت محاولات للربط بين الألفاظ ومدلولاتها ربطا وثيقا ، وجعلها سببا طبيعيا للمفهم والإدراك ؛ فهناك تلازم ضروري بين الدلالة والنطق .

(أ)

ويدعو أن هذا التفكير أثر بشكل أو بآخر في الدراسات اللغوية العربية ، وظهر أثره واضحا عند رجل كابن جني في خصائصه ، الذي حاول أن يبين العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومعناه .

وقد جده التفتين على مستويات ثلاثة :

المسوى الأول : نجد فيه نوعا من التلاحق في المعنى وإن اختلف اللين ، حيث يكون للمعنى الواحد أسماء كثيرة . فإذا بحثنا من أصل كل اسم منها وجدنا معناه يفضي إلى معنى صاحبه .

ومن ذلك قولهم « حَقَّقَ الإنسان » ؛ فهو في مثله على (قُلْ) ، من (خلقت الشيء) أي (ملسته) ، ومنه (مضجرة خلفه) ،

(للمسلم) ؛ ومعناه أن خلق الإنسان هو ما قدر له وربط عليه . فكانه أمر قد استقر وزال عنه الشك .
وقد يتلوه ويزان مختلفان على دلالة واحدة مثل (الصُّور) الذي يقال للقطعة من السك ، قال الأعشى :

إذا تقوم يضوع السك أصورة
والمنسبر الورد من أردائها شمل

فقبل له (صُور) لأنه (يُقال) من صوره يصوره إذا عطفه وثله ؛ وإنما قيل له ذلك لأنه يجلب حاسة من يشمه إليه ، وليس من خيالته الأرواح فيعرض عنه^(١٧) .

المستوى الثالث : يتلوه في المبنى والمعنى عندما تأخذ أصلا من الأصول الثلاثة فننقد عليه وعلى تقاليه السنة معنى واحدا ، تجمع التركيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه . من ذلك تغليب ساحة (ج ب ر) ، فهي أبين وقعت للغة والشدة ؛ منها (جبرت العظم والعقير) إذا قويتها وشدتها منها ؛ ومنها (الجبر) الملك لقوته وقوته لغیره ؛ ومنها (رجل جرب) إذا جرسته الأمور ونجدته ، قوتت منه ؛ ومنه (الجراب) ، لأنه يحفظ ما فيه ؛ ومنها (الأجر والبجرة) ، وهو القوى السرة ؛ ومنه (البرج) ، لقوته في نفسه وقوة ما يليه به ، وكذلك (البرج) لغناه بياض الصين وصفاء سوادها ، هو قوة أمرها ؛ ومنها (رجت) الرجل إذا عظمت وقوت أمره ؛ ومنها (رجب) لتعظيمهم إياه عن القتال فيه ، وإذا كرمتم النخلة على أهلها فمالت دعوها بـ (الرجة) ، ومنها (الرابح) وهو الرجل يفخر بأكثر من فعله^(١٨) .

المستوى الثالث : تتقارب فيه اللبان والمعاني ؛ وقد يكون للمبنى على ثلاثة أحرف مثل (رلوقة) و (الروقة)^(١٩) ، و (ينسوج) و (أنسوج)^(٢٠) .

وقد يتقارب المبيان فيكون أحدهما ثلاثيا والآخر رباعيا ، أو يكون رباعيا والآخر خماسيا ، مثل (سبط) و (سبطر) ، و (لؤلؤ) و (لال) .

ثم يتسع الباب لتقارب المبان نتيجة لتقارب المعاني في مثل قول الله سبحانه : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤْزَمُهُمْ أَزْأَمْ ، أَى تَزْعُمُهُمْ وَتَتْلَقُهُمْ ، فُهَلَا فِي مَعْنَى تَزْعُمُهُمْ هَذَا . وَالْمُزْمَةُ أَمْتُ الْهَلَا ؛ فَتَقَارِبُ الْفُتْلَانُ لِقَارِبِ الْمُعْنَى^(٢١) .

ويضيف ابن جني إلى ذلك بعض ملاحظاته الدقيقة ، التي تؤكد وجود نوع من التناسب بين المبنى والمعنى ؛ فالصادر الرباعية للضمّة تأتي للتكرير ، نحو (الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقصصة والصمصمة والجرجرة والقرقرة) .

وكذلك تأتي (الفقل) في المصادر والمصنفات للسرعة ، نحو (البشكى) و (الجيمزى) و (الولقى) .

وكذلك تأتي (استمل) في أكثر الأمر للطلب نحو (استسقى واستطعم واستوبه واستنخ) .

كما لاحظ الرجل أن تكرير العين في المبنى دليل على تكرير المعنى في الفعل ، مثل (كثر وقطع وقنع وغلط) . وهذا الدليل نابع من وجود علاقة بين هذا التكرير وقوة المعنى ؛ فقوة اللفظ ينبغي أن تقابل قوة الفعل . واليمين أقوى من الفناء واللام ، وذلك لأنها واسطة لها ، فصارتا كاتبا سباجا لها .

ويتبع ذلك في باب المبالغة تكرار اللام إذا تكررت العين معها نحو (دمكك ، وصمصح ، وعركك ، وعصيص ، وغشمشم) .

وقد يكون اختيار الحروف نتيجة لتشابه أصواتها بالأحداث اعتمادا على ترتيبها ، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره ، وتوسيط ما يضاهي أوسطه ، سقوا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . وذلك قولهم : (بحث) فالباء لغلطها تشبه بصوتها خفة الكف على الأرض ، والحاء لصحلا تشبه خالب الأسد ويرائن اللبب ونحوها إذا غارت في الأرض ، وثالثه للمنفث والبت للتراب .

وقد بُني كثير من المقدرات من خلال تسمية الأشياء بأصواتها ، مثل (غلق) للغراب لصوته ، وقول الشاعر :

يسنينا نحن سرتعون بفيلج
قالت السَّلَحُ السَّوَاءُ إِنْ سِه

فهذا حكاية لرمزة السحاب وحين الرد .
ومنه قولهم : بسملت ، وهيلت ، وحولقت ؛ نكل ذلك وأشباهه إنما يرجع إلى اشتقاق في الأصوات^(٢٢) .

وبالرغم من أن ابن جني وغیره من اللغويين قد تكلفوا كثيرا من العنت والجهد في مثل هذه الأمور ، وبللوا جهدا سخيا في الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ؛ بالرغم من ذلك يظل هذا الجهد في حدود الإطار الجزئي الذي لا يمكن تبنيه في نظام اللغة بوصفه نسفا مطردا .

لقد آلت المسألة في نهاية الأمر إلى مسلكين ؛ أحدهما يربط اللغة ومفرداتها بالدلالة ربطا طبعيا ، ويرى أن التدخل البشري جاء من خلال رصد الظواهر الخارجية ؛ ثم ربطها بحركة الإدراك الحسي ، لتتحوّل العلاقة تبعا لذلك إلى نوع من التطابق الذي لا ينفك أبدا .

والسلك الآخر يرى أن هناك حركة للصياغة جاءت من وعي وقصد من خلال وجود تصور أولي للاتفاق بين أفراد المجتمع لاستخدام رمز معين ليدل على ظاهرة معينة ؛ أي أن مسألة الجبرية في تلازم اللفظ والمعنى تأتي من خلال اتفاق بين أفراد . ومن هنا يجوز لهم أن يجوزوا في هذا الاتفاق ، ويختلفوا أصول هذا التوافق ، بحسب ما يمن لهم من ناحية ، وبحسب احتياجاتهم من ناحية أخرى .

الهوامش

- (١) انظر ابن سيده : للخصص . تحقيق لجنة التراث العربى . دار الاتفاق الحفيدة - بيروت . السفر الثالث عشر : ١٥٤ .
- (٢) انظر : لسان العرب - طبعه دار المنار : ٣٠٨٤ .

- (٣) الفروق اللغوية . أبو هلال العسكري - تحقيق حسام الدين التمسى . دار الكتب العلمية - لبنان سنة ١٩٨١ : ٥٤ .
- (٤) السابق : ٥٥ .

- (٥) السابق : ٥٥ .
(٦) السابق : ٥٦ .
(٧) لسان العرب : ١٧٣٧ .
(٨) انظر: زكي نجيب محمود - من زاوية فلسفية - دار الشروق - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢ : ٩٩ - ١٠٣ .
(٩) الجلسات : البيان والتبيين - تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٤٨ : ٧٦/٨ .
(١٠) السابق : ٧٦/٨ .
(١١) الرماني : إحصاء القرآن - ضمن ثلاث رسائل في إحصاء القرآن للرماني والحطايي وعبد القاهر - تحقيق محمد عفيف الله و الدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ١٠٦ ، ١٠٧ .
(١٢) البيان والتبيين : ٧٨/٨ .
(١٣) انظر السابق : ٧٨/٨ .
(١٤) السابق : ٧٩/٨ ، ٨٠ .
(١٥) صبح الأعشى - الفقه - دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٨ : ٥/٣ .
(١٦) البيان والتبيين : ٨٠/٨ .
(١٧) السابق : ٨١/٨ ، ٨٢ .
(١٨) الفارسي : كتاب الحروف - تحقيق هसन مهدي - دار للشروق - بيروت سنة ١٩٦٩ : ٦٢ - ٦٤ .
(١٩) البيان والتبيين : ٧٥/٨ .
(٢٠) السابق : ٧٥/٨ .
(٢١) كتاب الحروف : ١٣٧ .
(٢٢) الفروق الملوحة : ١٠ .
(٢٣) انظر : اللغة العربية ، مبتعاً ومبتاعاً . د . تمام حسان - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ : ٧٦ ، ٧٧ .
(٢٤) البيان والتبيين : ٧٩/٨ .
(٢٥) سر الفصاحة - ابن سنان الحفناجي - شرح وتصحيح عبد المال الصمدي صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ٢٢ .
(٢٦) السكاكي : مفتاح العلوم - دار الكتب العلمية بلبان : ٤ .
(٢٧) السابق : ٦١ .
- (٢٨) ابن مقرب القسري - صواب الفتحاح - ضمن كتاب شروخ التلخيص ، جسي البلي الحلي بمصر سنة ١٩٣٧ : ٨/٤ - ١٠ .
(٢٩) دلالة الألفاظ - د . إبراهيم أنيس - الأجل والمصرية سنة ١٩٧٦ : ٤٢ .
(٣٠) ابن جني : الخصائص - تحقيق محمد علي التجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٧٣ : ١٧/٨ .
(٣١) شرح العلامة (ابن عثقل بن كنية ابن مالك) - مصطفى البلي الحلي بمصر سنة ١٣٤٤ هـ : ٣ .
(٣٢) الخصائص : ٤٤/٨ .
(٣٣) سر الفصاحة : ٣٣ .
(٣٤) انظر كتاب الحروف : ٦٧ .
(٣٥) السابق : ١٤٠ ، ١٤١ .
(٣٦) السابق : ٧٦ .
(٣٧) جسي العلوي - الطراز - المطبف بمصر سنة ١٩١٤ : ١٢٢/٨ ، ١٢٣ .
(٣٨) انظر : نهاية الإيجاز في دراية الإحصاء - فخر الدين الرازي - الآداب والمؤلف بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٣٦ .
(٣٩) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإحصاء - تعليق وشرح محمد عبد المنعم عفاي - مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩ : ٤٧٣ ، ٤٧٤ .
(٤٠) السابق : ٣٧٦ .
(٤١) السابق : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .
(٤٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - دار المعركة بلبان سنة ١٩٧٨ : ٢ ، ٣ .
(٤٣) نهاية الإيجاز : ١٢ ، ١٣ .
(٤٤) انظر : طراز : ٣٤/٨ - ٣٨ .
(٤٥) السابق : ٤٠/٨ ، ٤٣ .
(٤٦) مفتاح العلوم : ١٥١ .
(٤٧) الخصائص : ١١٣/٢ - ١١٨ .
(٤٨) السابق : ١٣٣/٧ - ١٣٦ .
(٤٩) اللوحة والألوة : طعام جيد من الزبد والرطب .
(٥٠) عود طيب الرائحة يتغير به .
(٥١) الخصائص : ١٤٥/٢ - ١٤٧ .
(٥٢) السابق : ١٥٢/٢ - ١٦٥ .

الشعر

وصفه الشعر

في التراث*

حمادى صمود

مازلنا نقرأ بين الحين والحين مقالات حافلة المهجة ، تنصل بالكتابة الشعرية ، يطالب بعضها برفع حركة التجديد إلى أقصاهما ، بحثاً عن الشكل الممكن الذى يستجيب لحاجات التعبير المتطورة ، ويبنى كياناً إيقاعياً ودلالياً منسجماً في العصر ، في جل من مراسم الشعر التقليدي ، ويصادر بعضها . وقد مضى على بدايات التجديد ما يزيد على نصف قرن ! هذا حق . وباسم سلطة التراث مازال هناك من يشككون في كثير مما أجاز ضمن حركات التجديد من معام شعرية متميزة ، ويلهبون في الاحتجاج لسمت العرب في كتابة الشعر لمذاهب تزيد في قطع صلتها بالعصر من حيث ترويض تدعيمها .

ويشعر القارئ أنه واقع في الحقلين في دائرة تسلط خطابين متناهين يصعب التقريب بينهما ، لأما - وراء قضائهما الشعر والأدب - يدافعان عن مواقع فكرية وأيديولوجية مختلفة اختلافاً يصل إلى القطيعة أحياناً .

إن التفتش في قضائهما الكتابة ، كالفتش في غيرها من الإشكالات المطروحة علينا في تبيين مسالك التطور ، مضمّن إلى حدّ التشييع بالأوهام والنزعات والانتهاكات . ولذلك نجد الكلام يقال والتخصص تبني على مقاس النص المضاد لا على مقتضيات البحث والتبيين . ومن هنا اتبني هذا التفتش على فموض المفاهيم وتداخلها ، وربما تمتد الحلق بينهما .

قد يكون كلامنا متافراً بما نقرأ في تونس ، وقد لا يكون المسألة مطروحة في بعض البلدان العربية على هذا النحو ؛ ولكننا لاحظنا أننا نشارك في عدم الإقبال إقبالاً جدياً على ترشيد الحركة ، وتطويق الخطاب الأيديولوجي الأحيد برقابها .

وربما في هذا المقال نشارك بجهود متواضع في هذا التطويق ، بالتمييز بين مفهومين في دراسة الشعر : التمييز بين الشعر لمطال للكتابة والشعر صفة للكلام ورشحاً عنه ؛ وهو الثنائي القائم في الدراسات الإنشائية بين الشعر والشعرية ، أو بصيغة أوسع بين الشعر والأدبية ؛ أي بين الوجه المخصوص للكتابة ، والقوانين الإنشائية الكلية ، التي لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانيات من إمكانات تحفظها .

— الشعر طريقة في الكتابة :

لم تلق مقولة من مقولات التراث من الانتقاد ما لقي حدّ الشعر في قولهم :

« الشعر كلام موزون مقفى ، دال على معنى » .

وقد رأى فيه دعاء التجديد قتلاً للشعر ومعتلاً للإبداع ؛ لأنه حدّ يضع الشعراء في شروط الاتباع ، ويضعهم لنموذج تقليدي يقوم على الإيقاع الخارجي البسيط ، وليس فيه أية قدرة تحولية تثرى الإبداع

وتطوره . ورواها في ابتناء البيت على الانظام وتبابة عملة ، كبا عدوا القافية قيذا شكلاً يحول عمل الشاعر إلى جرى وراء الموافقة الصوتية وإن كان على حساب المعنى .

ولقد جمع أدونيس للمعان السابقة في قوله :

والشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوّء الشعر ؛ فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق ، وهي إلى ذلك معيار يتناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ؛ فهذه الطبيعة ضوئية ، فطرية ، انبثاقية ، وذلك حكم عقل منطقي^(١) .

• قدم هذا البحث إلى مهرجان المراد السادس ، نوفمبر ١٩٨٥ .

أعطت حركات التجديد إلتانجا شعرياً متحيزاً ، كما استطاعت بعض التجارب تحويل الشعر عن النمط الديالي القديم ، والزج به في مغامرة الكتابة الجادة المضيئة .

وليس في تيّ هذا المقال استقصاء هذه الحركة ، فلقد غدت معلماً من معالم ثقافتنا ، واستطاعت أن تثير بمعنى ذاتها قضية إنشاء وتقليد . ولأننا غرضنا ما أحاط بتجربة الحدثة في الشعر من القرارات التي قلم بها الشعراء والنقاد في صورة مجادلات أو بيانات أو دراسات تبين لنا بعد القراءة أن فيها كثيراً من التماثل في الحكم ، وربما التجني على القدماء في نظريتهم في الشعر .

فما معنى تعريفهم الشعر بتعصري الوزن والمقافية ؟

التعريف تعريف الشعر متفصلاً عن النثر نظر قاصر لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحد ، لأنه مستمد من المقابلة ذاتها . فالخصائص المميزة لأحد التعيين ليست مستمدة مما فيه ولكن بما ليس في غيره . وهو أمر سكنت عنه جلّ الكتابات ، ويؤدي السكون إلى سوء التقدير ، ويقتضي دون النظرة العربية في الشعر متفصلاً من مبادئ فهمها لمعلم تقدير النسخ الذي بنته واعتمدت عليه .

وبقراءة النصوص القديمة يتبين أن النظم / الشعر زوج منهجي استعمل لوصف جمال الإجازات اللغوية في باب ما سمي تأليف المعبارة .

يقول ابن وهب الكاتب (القرن الرابع) :

«واعلم أن سائر المعبارة في لسان العرب إمّا أن يكون منظوماً أو متثوراً ، والمنظوم هو الشعر والمتثور هو الكلام» (١) .

وقد وجدوا للمفهومين قدرة إجرائية كافية للإحاطة بأصناف الكلام . ولم تكن جبراً الخطاب تجميعهم إلى أكثر من التوزيع على هذه الأصول ، فكان الشعر قصيداً ورجزاً ومسطحاً ومزموحاً . ولم يحل المتثور من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً . . .

لذلك سموا إلى ضبط خصائص كلّ غط بحمل الواحد على الآخر ، فكان أن قابلوا بين :

- الشعر / الكلام .
- القول الشعري / القول الحقيقي .
- القول الشعري / القول المعالي .
- الشعر / غير الشعر (٢) .

وقد جمع ابن طيحايا العلوي كلّ هذه الماشاغل في تعريفه : « الشعر كلام منظوم يأتى من المتثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما يخص به من النظم » (٣) .

وواضح في هذا الحدّ عد الانتظام أو النظم خاصية مميزة للشعر ، بل للميز الوحيد بين التعيين . ومعنى هذا أنها مؤشر التمثيل وراسمه الأساسي والمثال عليه . ويتأكد هذا المعنى بعدم توقف الحدّ على نوع من النثر ، ولأنما هو تمييز بين الشعر وختلف تجليات النثر . ونصوص التراث في حدّ الشعر تؤكد كلها أن الانتظام وزناً ومقافية من خصائص الشعر ومميزاته ، حتى وإن بعضهم عدّها من جوهره ، فكان له في جنسه بقدر اشتماله عليها .

والوزن أعظم لركان حدّ الشعر وأولاهها به خصوصية (٤) .

من هذا المنطلق طالبت أجيال من الشعراء بمجاوزة نظم القصيدة ، وتأسيس كتابة جديدة لا تنترم بمراسم الشعر العربي كما حدّثها للممارسة الطويلة ودعمها الخطاب النقدي الدائر حول تلك الممارسة .

ولفت المجاوزة على مراحل :

- مرحلة تناولت معمار القصيدة الشفوية بتخليصها من المطالع التقليدية ويطوها بالمعصر . والأكد أن الضاميين الجليدة أسهمت بقسط وفير في تخليصها من المطالع والمقتضات . وهذه للمجاوزة هي ، متى استثنينا بعض الشعراء ، قدر مشترك بين الشعراء منذ ما يزيد على نصف قرن .

ويبدو أن القصيدة المموجية تسير في اتجاه الانفصال عن تجربة الشاعر العربي القديم ، ولم يبق يربطها بذلك التجربة ، في الظاهر ، إلا البنية الصوتية الخارجية .

- مجاوزة ثانية تناولت معمار القصيدة في اتجاه أفق بالتخلص من حيز البيت ، وسلوك أسلوب جديد في الحلول للمكان وتنظيمه ، مقام على رفض أن يرتبط القول بكم صوتي مرتب على نغمة ما يتّزل يمكن أن ينبه عملية الشعر ذاتها . ومعنى ما تقدم التمرّد على أهم ركن من أركان الشعر القديم ، المتمثل في التوازي الصوتي المعنوي الذي يفرضه ورود الفاعلية قتلاً للبيت ، يصيب ما قبله فيه ، ويشد هو ما جاء قبله إليه .

وقد قامت بأبعاد هذه المرحلة حركة ما سمي بالشعر الحرّ الذي تمهّد الزيادة فيه للمراق بلا متنازع .

وهل ما حظيت به هذه الحركة من اهتمام ، وما ألقب في شأنها من دراسات جديّة صميقة ، فإنتاً لا نستطيع الربط بدقة بينها وبين خصائص المرحلة التاريخية التي شئت فيها ، ومعرفة ما إذا كانت هذه الحركة إلهاداً بانقطاع في مستوى ما يؤسس ذاتها الثقافية ، أم أنها - عمل ما تعلن من ابتعاد عن النموذج ، وانفصال عنه - حركة في السطح تبشر التواضع لإذ تعان الانقطاع .

والرأى عندها ، وهو رأى نقوله ولا نتشبه به ، أن الحركة تقوم وظلياً على نظريتين :

(أ) - الإعلان عن نازم القصيدة التقليدية ، وصعوبة أن يتواصل نطقها .

(ب) - تبنيها ودعمها بالمبادأة إلى تبديلها بالمخاطب على كثير من مقوماتها .

وهذه الخصائص من طبيعة الفكر الإصلاحي . ويكون من المفيد أن نغذ إلى داخل التجربة الجليدة ، لنفهم طبيعة الكيان الذي تريد تأسيسه .

- مرحلة ثالثة نعيشها اليوم ، يعلن أصحابها ضرورة مجاوزة المجاوزة . وقد تحلّ ذلك في أشكال مختلفة هي : « غير العمومي والحرر » و« قصيدة النثر » أو « النثيرة » وما إلى هذه التسميات التي تحلّ بها جلالات الأدبية .

إنّ الشعر المعاصر نشأ دائب للربط بين تجليات الإبداع بالغة وروح المعصر ، وهو قطب الرّسى في إشكالية الحدّة والمعاصرة ، التي تسمى جلّ مظاهر الخطاب العربي لأن تكون في صلبها . وقد

« إن بنية الشعر إنما هو التجميع والتفعية ، فكما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان لدخل له في باب الشعر ، وأخرج له من مذنب النثر »^(٩).

« إن الأوزان كما يتوزم به الشعر ، ويعد من جلة جوهره »^(١٠).

ومفهوم الانظام مفهوم شكل صوري ، علقوه بالوزن والقافية . وعندما بين لهم أن الطائفة التمييزية للمفهومين ليست قاطعة ، أضافوا ضوابط أخرى ، أهمها القصد ، الذي ذكرته بعض التصريفات لأسباب عقلانية واضحة .

إنذ فالوزن والقافية يمثلان عناصر صوتية إيقاعية وظرفية تمييزية ، وهي أكبر الدخائل إلى نظرية الأجناس في الأدب . وقد تعلق التمييز بالبنية الحرفية ؛ إذ يُعْمَل المصطلح على أدبه ملكته بالنظر إلى النظم والنثر بوصفهما صورتين ماديتين ، استعارهما النقاد للكلام من نظم النثر أو الحب ونثره . فالتنثر صورة على غير رسم ، في حين أن النظم صورة على هيئة معلومة ورسم بين .

وعل هذا التمييز أثبتت نظريتهم في القدرة والبراعة والضيق ، ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر .

فبراعة النثري ، وتفضيل شاعر على شاعر ، وتحديد مراتب الشعراء ، أمور مرتبطة بفكرة القيد . إن البيت جملة من القيد الصوتية الإيقاعية المعنوية ؛ والشاعر مطالب أن يذيق في مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية ، وأن يشغل هذا الحيز المحدود يرسم لغوي يحلوه بما يجرى في اللغة من طاقات الإيجاء والرمز .

إن القدرة والبراعة في الانتقال من حال من لا يبدل جهدا في إثبات اللغة ، لأنها تتأهل عليه ابتداءً بما هي جزء من طبيعته ، وأهم مفهوم من مقومات أقمته ؛ وهي حال من يؤدي اللغة ولا شعور بوجودها بما هي تشكل ، لأنها تجري في كلامه جسداً غالياً ، يؤدي رأساً إلى ما يبدل عليه - إلى حال التكلم الذي تكون اللغة في كلامه القضية ، يؤديها على حسب مقتضيات ، ويجريها إجراء حكومياً إرادياً ، يمكنس فيه الفاعل على آلة الفعل .

ولقد دفع النقاد العرب مسألة القدرة إلى اتصالها ، وانتهوا إلى أن أصل مراتب البراعة السيطرة على القيد المضروب ، وفك الحصار المفروض ، حتى لا أثر لها في المنجز من اللغة ، وبذلك يتأكد أن الإبداع فوق القانون . هكذا نفهم هذه الاعتبارات التقليدية المتشورة في كتبهم :

« كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف »^(١١) .

« أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاماً »^(١٢) .

والقرينة الدالة في كلامهم على أن هذه الملاحظة هي قمة البراعة ، وصفهم هذا النوع من الشعر بـ « لطيف » ؛ وذلك من جهة صورته الظاهرية ، لشبهها بما يجري على ألسنة الناس فيه ، ولكن سرعان ما يتبين أن السهولة ستم الفن والإبداع .

وعل هذا النوع نفهم لماذا اجتلت القافية مكانة متميزة في معمار القصيدة في نظرية للبراعة ، تستند إلى مفاهيم القيد - فهي تحقق للقصيدة - أولاً تحقق - بحسب قدرة الشاعر على التحرك مقيداً على نحو متعلم صوتياً ومعنوياً ؛ إذ هي - كما سبق أن قلنا - المرة العاكسة

لكل البيت ، ونهاية اللطاف للمعنى الذي يجري وراءه الشاعر . ثم إنها - إلى ذلك - المرق الذي يتركز فيه تراكيب التظنيين الصوتي والغنوي ، عل نحو يؤكد صلتها بنظام المعنى في العمل الشعري ؛ وهو ما أجرك منذ وقت مبكر جل النقاد العرب .

فما حصى أن تقول اللغة مقيدة ، وما الطائفة التي عل الشاعر أن يستكشفها فيها لمرغوة هذا التسلسل ، حتى تقول نغمة ذاتها كاملة في ذلك الإطار ؟

لا سبيل إلى ذلك إلا القدرة الفائقة على التصرف في اللغة ، أو إدراك خفايا الأشياء وحقائق الترابطات بينها ، فيروى الشاعر كل ذلك ، ويصبح حيز البيت متصفاً ، يقول في مداه الشاعر بعض تجربته ، ويشعر بجلال ما لم يقل ولم يأت بها .

ولما يؤكد تلازم النظم / النثر في استصقالهم الخصائص التمييزية مقارنة في باب الجوازات بين الشاعر والمتكلم . فلماذا تساوى في « الفصح » كانت رؤية الشاعر أكبر . ولما ألين والإسهاب :

« إننا ولعنا في الشعر والقرول كان الشاعر أحمل ، وكان العذر حل التكلم أنشئ » ، وذلك أن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ؛ فالكلام يفيض على صاحبه ، والنثر مطلق غير محصور ، فهو يتسع لطاقته »^(١٣) .

فالوزن والقافية حصار ومضائق متبينة من تزاوج نظامين مختلفين : نظام لغوي ونظام إيقاعي ختلف التجليات ، له صلة بأبعد ما في الإنسان من أغوار روحية ، وله صلة ببيت وشكله الحاربي .

عل هذا النوع تكون اللغة في الشعر مشدودة دلالات ومحاك إلى هذه البنية السطحية ، فيصبح الفعل الشعري فعلاً تحوئياً يغير من طبيعة اللغة ذاتها ، بما أنه يبد صياغتها صياغة تستجيب لمقتضيات التظنيين . هكذا نفهم باب الجوازات ؛ ففيه إشارة إلى التحولات التي ترشح من تراكيب التظنيين ، فيستبب النظام الإيقاعي في تغير بنية اللغة ، كما يسهم نظام هذه في إرضاع الميزان النظري له . وفي هذا الإطار يصبح الحديث عما يجوز للشاعر بالضرورة - من جوهر العملية الشعرية ذاتها ؛ لأن الجواز من غير حد معناه انتهاء النظام ، أو بصورة أقل انتهاء عمل النظام . ففي الشعر جوازات وكتبا معدودة ، حتى لا يتفصح ما به تميز بين الشعر وغيره من الإنجازات اللغوية . وكما كان الشاعر مستغنياً من هذه الإرضاعة كانت مرتبة في الشعر أدخل . والبراعة أن يثك الشاعر قيده ولا معين ، إلهذا بأن الفعل الإبداعي فعل مضروب ، يفرغ على معادلة السلطة ويجاوزها ؛ أي أن فعل من طبيعة متخفة ، يسيرى مواجهة التحدي . وسلطة القاعدة - متى تمتدنا النظر - لا تختلف من أشكال السلطة الأخرى ؛ إنها من طبيعتها .

والنصوص الزائفة التي احتفظت بها إلهيات الأدب والتقد في أعمار الشعراء ، حيث تكثر الاستعارات المشيرة إلى مقافة الكتابة وآلام ميلاد الشعر ، صورة من صور الضيق والحصار المضروب على الفعل الإبداعي . ومن هذا اشتقوا أيضاً باباً من أبواب القافية والزهر ؛ يقول الشاعر :

« أنم مل - جفون من شواوذا »

وأغراق بعض الشعراء في المعنى أخرج النقاد من أنصارهم ولربكم ، لاسيما عندما تتعاطل المعاني ويحتجب القصد . يقول الغاضي الجرجاني :

« والشعر لا ينبغي أن ينقسم إلى النفس بالنظر والحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجهد والمقابلة »^(١١٦) .

وقد استطاع النقاد الذين فكروا في ظاهرة الشعر ، انطلاقا من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو في الشعر ، أن يطوروا الإشارات الكثيرة الموجودة في غيرها من كتب التراث ، التي تؤكد إحساس أصحابها بخصوصية الشعر ، وأن ينظموها ، ليبرزوا الترابط الجدل بين طبيعة الشعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصورهم للشعر مصطلحا التخيل والحكاية .

فلقد أكد الغرابي أن أكثر من موضع أن الشعر :
« يلتبس أن يخيل »^(١١٧) .

وأن غرضه :
« إيسقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم »^(١١٨) .

ولئن كنا في آثار الغرابي وابن سينا نثين معنى المحاكاة والتخيل بصعوبة ، لأن الفهم يقتضي النظر في النظام الفلسفي جملة^(١١٩) .— لقد ركز المتأخرون من علماء القرنين السابع والثامن ، أمثال القرطاجي والسجلماسي — قد ركزوا حديثهم في هذه المسائل على قضايا الشعر ، واستفروا القول في التخيل والمحاكاة .

وللسجلماسي في التزج البليغ نصوص على غاية من الأهمية ، تمثل في التنظير ، في حدود علمنا ، قمة ما وصل إليه التفكير في الشعر ، في سياق قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو .

والطريف عنده أنه يرى في التخيل جسما من البيان يقوم على أربعة أنواع : هي التشبيه والاستعارة ، والمماثلة ، والمجاز . وهو في إثر ذلك يقول :

« وهذا الجنس — التخيل — هو موضوع الصنعة الشعرية ، وموضوع الصنعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر ، وعن أعراضه الذاتية يبحث »^(١٢٠) .

فموضوع الشعر — كما يتبين من هذا القول — هو طريقة القول فيه ، بل إن شتا قلنا نسجا على عبارة الفلاسفة — إن القول فيه هو ذات القول . وهذا مفهوم الصنعة عندهم . ولأجل هذه الطبيعة الشكلية شبهوا الشاعر ببعض الصنّاع ، كالنقاش والنسّاج والمصور ، فكلمهم بما كانوا صورة ، ويتبين من ذلك نظاما .

ولم يفت النقاد ما لطبيعة العمل الشعري من خصوصية ؛ لأنه يتوغل بخلقة هي في حد ذاتها نظام من الرموز والعلامات ، لا يسمي الأشياء وإنما يوقع في النفس صورها ، ثم إن فيه قابلية التعاوض والتفعل ، بحيث يستطيع المتكلم أن يخيل وجود شيء في شيء آخر ، أي أن يسلك في العبارة طريقا غير مباشر تعتمد كل الحواجز القائمة بين الجنس وأتباعه ، والأنواع من الجنس نفسه ، وهو سبيل الاستعارة أو التشريب بين أنواع من أجناس مختلفة ، كالمماثلة ، فلقد وجد لها النقاد حلالة ومزيم لإلذاذ :

يمرّك في الفأريـ كلّ هذه المعاني الحافّة بالعمل الشعري . لكن هل هذه العناصر قادرة توليدية ؟ أي هل ينشأ الشعر أو العمل الشعري من إخضاع اللغة للإيقاع ؟

(ب) الشعر صفة للكلام :

البنية الصوتية الإيقاعية وتولد الفعل الشعري ، مسألة شائكة عويصة ، ليس في علمنا عنها أكثر من علم القدماء ، حيث قنوا في مؤلفاتهم اللغة والشعر وبالراحة ، بالأعتدال وحصول وظيفة الإطراب عن الإيقاع والإنشاد ؛ لأن :

« الإنشاد والانتظام صورتان للكلام في السمع ، كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى »^(١٢١) .

ويرى الغرابي أن :

« نسبة وزن القول إلى الحروف كسبة الإيقاع المفضل في النظم ؛ فإن الإيقاع المفضل هو نغمة مستطمة على النظم ذات فواصل ، ووزن الشعر نغمة مستطمة على الحروف ذات فواصل »^(١٢٢) .

لكن نصوص التراث تؤكد أن صورة الإيقاع الخارجى عارية لا تحقق هذه الوظيفة . يدل على ذلك إجرائهم لفظ النظم في باب العيب والتقصير ، ورفضهم إطلاق صفة الشعر على كل كلام ليس لصالحه إلا فضل الوزن والمقابلة . ولتواتر هذا الأمر وأطرافه يبدو ما ذكره في محاسن الشعر احترازا من الحد الذي وضعوه ، وتنبهنا من مزائقه .

« والشعر هو ما إن عرى من معنى بليغ لم يضر من حسن السباجسة ؛ وما خالف هذا فليس بشعر »^(١٢٣) .

« وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . فلذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (.....) كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل معنى مع التقصير »^(١٢٤) .

فيماذا إذن يكون الشعر شعرا ؟ ماذا يجب أن يضاف إلى العناصر التمييزية لتصبح البنية توليدية ؟

لئن أقر النقاد على اختلاف مذاهبهم بأنه :

« ليس الجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند السمع »^(١٢٥) .

لقد أجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه ، إذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن الشعر كلام ، « وإن أحسن الناس كلاما أشعرهم » ، وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية أن الكلام فيه يجري على وجه متغير ، وهو شرط حصول الفعل الشعري ، فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب عن السمت المادي في تأليف العبارة . وهذا يعود إلى وظيفة الشعر ذاتها ، وظيفته المعاني التي يصاغ منها .

ولقد رفض النقاد قيام الشعر على المعاني المظلية ، واستبعدوا أن يقبل الناس عليه لما قد يؤثر لهم من فرص القياس والمجلاة .

بخاصة قطعه المصراع الثثنى من الأول في ألفاظه والمعنى ، ثم يقول :

« فقال المحجج عت إنما يسوغ الإنكار لو تطع قبل الإقام ، ولبتنا بالثمن وقد غادر من الأول بقية ، فلما أن يستقر مراده ثم يتنقل إلى غيره فليس يعيب ، وإنما المصراعان كالتين (. . .) وقال بعضهم قد يفعل الشعر ما مثل هذا في التسيب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وعلية الحب عليه ، وليرى أن آثار الاختلاط ظاهرة في كلامه ، وأنه مشغول من تقويم خطابه »^(٣٧) .

وتضح من كل ما تقدم أن فعل الشعر يحصل بما القول عليه ، ويختلف وجه التغير التي تتلبه . ولئن جاء الشعر لتنظيم ظاهرة اللغة في الكلام المعاني لقد جاءت البلاغة لتفسر ظاهرة الإبداع ، وتعلم لغتها ، وتضبط قواعدها العامة . وقد انتهى وصفهم وتعليلهم إلى أن النص لا يؤثر في متلقيه شيئاً وإنما على ما يؤميه اللغة عند إجرائها إجراء عدلياً إلا إذا استجاب للقوانين العامة التي ضبطوها ، والتي حاولنا إيراد بعضها فيما سميناه :

« الشعر صفة للكلام » .

عند هذا الحد يبرز سؤال خطير :

هل يشترط في حصول القمل الشعري ارتباط هذه القوانين بنسق في الكتابة ؟ أي هل تكون هذه القوانين توليدية في غط الشعر ، غير توليدية في البث ؟ أم أنها قادرة على أن تحدث في المتلقي فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية التي هي الوزن والقافية ؟

أكد البلاغيون على اختلاف مدارسهم وعصورهم أن القوانين التي اشتقوها من النصوص الأدبية إما هي قوانين كلية ، يمكن أن تقع في الشعر ، ويمكن أن تقع في النثر : ولذلك تراهم يسمون البلاغة بالعلم الكل . « وفي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة »^(٣٨) .

« ومعرفة طرق التناسب في السموعات والمفهرمات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكل في ذلك ، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع »^(٣٩) .

ولم يتم البلاغيون في بناء نظريتهم في النص بمسألة الأجناس الأدبية إلا نادراً . ولقد كانت الميول المتعددة يجبرهم على ذلك ، لأن نموذج الفن وقمة الإبداع كان القرآن تراء وكان الشعر شعراً . ولنا في دفعهم الشعر عن القرآن ودفعهم من مرتلته البلاغية الممجزة ، خير شاهد في الضائقة العربية على انفصال فعل الشعر عن غط الكتابة . فلئن قالوا إن القرآن ليس شعراً لقد قالوا أيضاً إنه لا نص يبلغ في التأثير مبلغه . ولأن حرب الجمالية كانوا يمدحون النسق بفعله فقد وجدوا في القرآن علامات الشعر وإن اخضعت العلامات الظاهرة . ولنا هنا مرقبان في تحديد الجنس : تحديد بالتأثير الظاهرة ، وتحديد بآثار النص في سامعه أو قارئه . ومن لهم أن يقع تحقيق هذه النقطة في الدراسات الأدبية ؛ لأن مسألة الاختلاف في توجيه النص للقرآن مورست دائماً من زاوية عقلانية ، ولم ينظر إليها من وجهة ما يسمى بـ « تولد الأجناس الأدبية »

إن كانت الالة تسمى إلى فصل اهتماماتها عن زوج الشعر / النثر لتركز على زوج الكلام البليغ / الكلام المعاني . ولقد دفعهم إلى

« لأنها داخلة موجه في نوع الكتابة من جنس الإشارة »^(٤٠) .

ولقد وضع الفلاسفة الأول ، كلبن سينا والفارابي وابن رشد ، التفسير شرطاً للتخيل . وعزا بالتفسير كل العمليات التي نمثل بها عن نظام الموضوعات لنخرج الكلام غير مخرج المعاني . أما السجلعاسي فنباه على ما قرأ حازم في « المباح » يعمل التخيل التغير ذاته ، أي أنه يرفع الحاجر الواقع بين الوظيفة والوسيلة ، بحيث يصبح واقفا جوهرياً في صلب « الدلالة بواسطة » ، وهي دلالة لا تؤدي إليها العبارة مباشرة ، ولا تكون الأشياء موضوعية على ما علق بها من سميات ، وإنما تسلك طريقة التفسير والتحويل ، ورسوم صورة الشيء في غيره ، بحثاً عن الشبه الخفي ، والعلاقة الخفية ، وجرباً وراء التكامل والأساق والتوجد وإيقاع التناسبات . ذلك أنهم عرفوا القول المخليل بأنه القول المركب من نسبة ، أو نسبة الشيء إلى شيء دون اغترافها .

ولقد قرئنا اللغة بإدراك الاشتراكات والوصل ، حتى لكان البيت من الشعر يؤثر في متقبله لقيامه على مبدأ التكامل في مستوى البنية الخارجية التي يحفظها الوزن القائم على وحدته وتشابهه ومتعاقب ، وفي مستوى البنية الداخلية أو المعنى ، بما ينشئ من وصل وعلاقات بين الأشياء ، بحيث يبدو الشعر كتابة تبحث عن التوحد .

وهذا الفهم لطبيعة الشعر جميل التقاد يدركون أن التشديد على الشعراء في تضام الدين والأخلاق والمثل غنى للشعر ذاته ، كما فهموا أن الفعل الإبداعي إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوي من تبديل يغير النظرة إلى الكون ، ويخرج من اللغز للتناسق مع النظام المسلك المهيمن للثقافة التقاد ، منذ القرن الرابع ، إلى أن ما يحتمل من الشعراء ليس فقط التصرف في اللغة ، وإنما هو إيجاد من ذلك غورا :

« وقد احتدل للشعراء لأجل الشعر ما هو أبغ من تغير الانقاص وإزالة الكلام عن موضعه »^(٤١) .

فكان أن عزلوا الشعر عن المتن^(٤٢) ، وقصروا له باب المغلو والمبالغة والكذب والخروج عن مقولات المثل وقوانينه :

« حسن الكلام أفضل من الصدق فيه »^(٤٣) .

يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأبناء »^(٤٤) .

« وللمشاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الملم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف ، حتى يناسب قوله الحال أو يضاهيه »^(٤٥) .

وقد بلغنا في احترام خصوصية الشعر مبلغاً بعيداً ، جعلهم يقفون من علاقة النص بفائده مواقف متطورة حتى إنهم جعلوا من خروج الشاعر عن نظام المعاني دليلاً على الخلل الشعري التي تحركه . وبذلك أكدوا أن نقد الشعر ليس من عمل أهل الإعراب ولا أصحاب المعاني .

لقد عرض القاضي الجرجاني ما عليه العليلة على بيت أبي الطيب :
جَفَلَا كَمَا يَنْفَيْكَ التَّجْرِيعُ
أَغْنَاهُ ذَا الرِّشَاءِ الْأَعْنُ الشَّبِيحُ ؟

ذاتها ، مرتبطة بملولها ، كما ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر» (٣٠) .

وجاءت القصيدة المدروسة مجازوة لشرط الشعر الحر وقافتة وفاصلته ، وكان غير الموصى بالحر ، وكان الشعر/ الكلمة والشعر/ الجملة ، وكانت قصيدة الشعر « بحثا عن موسيقى يلائم نغمها لمواظف الإنسانية المتلونة والمختلفة » ، وكانت أشكال أخرى تولد وقوت وقد لا يسمع بها الناس .

وهذه التجارب المتنوعة تطرح على النقد جملة من الأسئلة :

ـ هل تأكد لدينا بالدراسة الفنية الدقيقة أن الوزن والقافية ونظام البيت ، ومن ثم القصيدة ، عناصر مؤولة عن تراجع صفة الشعر في الشعر العربي التقليدي ؟

وهل صحيح أن خلق نسب جديدة في توزيع البنية المكانية الزمانية في الشعر الحر أعطت النمط إمكانات أوفر مما كانت تعطيه البنية التقليدية ؟ وهل قمنا بخطوة واحدة لبنين العلاقة بين طريقة الكتابة وروح العصر خارج الكلام المنصهر والكلام المعارض ؟

ولنتأت الآن إلى قضايا نظرية أهم :

وأينا كيف وقع تحميد الشعر ضمن تصنيف كبير للأجناس الأدبية ، يقوم على فصل واضح بين خصائص النوع والقوانين الكلية التي تحيط بالأنواع .

وربما لهذا السبب بقيت حركات التجديد في الشعر العربي محظفة بخصائص النوع وإن طويها بشكل واضح ، كما هو الشأن في الموشحات .

فلماذا تريد حركات التجديد ، التي يبدو أنها يتم بالشعرية أكثر من الشعر ، أن يحمل ما تكتبه على الشعر بمعنى النمط المخصوص في الكتابة ؟

هل في هذا دليل — من الوجهة النظرية العامة — على أنها تمارس الكتابة في غياب بديل عن التصنيف القديم فبجاءت تؤسس كيانا عليه وتعلن موته ؟ ولا فإ معنى أن نحدد قصيدة الشعر انتباهها بالجمع بين النمطين ورفعة التصنيف القائم ؟ هل هذا دلالة أزمة أم أنه إقرار بحاجة هذه الكتابة إلى سند يأتي قبلها وهو الشعر ، يسكتها فترده وإن انتقضت عنه ؟

ليس خوفاً خوفاً وفلترت ، الذي وقف في وجه « قصيدة الشعر » لأنها ترفض للتصنيف القائم ، ومدخل للخط بين مختلف الفنون والآداب ؛ وإنما نريد أن نلفت نظر النقاد إلى القضايا النظرية الجواب بعضها . فنحن نمارس التجديد منذ نصف قرن وليس في خطابنا التقني ما يدل على أننا نقدم بجيلة نحرر رسم ملامح نظرية في الأدب ونجح في الكتابة .

بقي أن نطرح سؤالاً آخر : ألا تكون حركات التجديد أعطت علوها إذ ركزت عملها التحويل على الأوزان والقوافي ؟ ظل أي حد لا يكون النموذج البياني القديم ونظرية المعنى وإنتاج المعنى فيه مسؤلين عن تراجع الشعر ؟

هذا مدونتهم ، كما سبق أن ذكرنا . وقد يكون ذلك تجنباً لبعض القضايا التي لم تتضح لم مملها النظرية ، والتي في طليعتها قضية مستويات اللغة . فلنستأنف في كانت حالة العربية في القرنين الرابع والخامس تختلف عن حالها اليوم ، وليس مؤكداً لدينا أن الشعر كان يطابق قولهم « كلام عادي » . والأغلب على الظن أنه لم يكن يطابق للون الموجود بين لغة الخطاب اليومي واللغة الرسمية . وعليه فمن الأسلم تجنب التصنيفات والتفريعات ، والتعلق بمسائل يسهل ضبطها .

نعم لم نتفهم الإشارة إلى ما يخص الشعر وما يخص به الشعر ولكن ، لم يقف أحد لهم في الأمر على ما يدل على أنهم جازوا في تقدير الأمور الاختلاف في الدرجة إلى الاختلاف في النوع ، وكل ما هنا لك أنهم وجدوا للشعر حاجات أكثر من حاجات الشعر . أما ما عدا ذلك فإشارات عابرة ، بل إننا وجدناهم أحياناً في فورة الدفاع عن إصلاز القرآن يمدون للصورة أو الوجه من التأثير في الشعر أكثر مما لها من التأثير في الشعر . وقد يكون هذا النظر قد منعهم من إدراك الفرق بين خصائص الشعر ونوع البنى والعلاقات التي يقوم عليها ، وخصائص الشعر وطرقته في توظيف الأساليب والصور .

وتتضح مما تقدم الفرق بين الشعر وصفة الشعر أو الشعرية في النظم القنصوي والبلاغي القديم . فالشعرية يرادها الكلام إذا جاء على هيئة خصوصية ، والشعر لمط في الكتابة ، وإمكانية من إمكانات إجراء الكلام . الشعرية جنس والشعر وأنواع له . ومن ثم فإنتاج المعنى أو جنس من المعنى يمدد في الخلق فعلا شعريا لا يتجنى بنمط في الكتابة دون نمط . وبحكم هذا فكل ما يسمى شعرا نظم لا شعريه ، وكثير من الشعر وإن لم يأت موزونا مقفى .

على أساس ما سبق يكون الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ في تقدير العملية الشعرية ، وسوء فهم للمعمل العظيم الذي قام به القدماء في تأسيس ظاهرة الشعر ؛ كما أن تشريع الحق في الخروج عن النمط بما في حد الشعر من قصور وخنق للفعل الإبداعي تشريع يسي بكثير من سوء الظن والمبالغة ؛ وهو دليل عند بعض النقاد للتحمسين لظاهرة الحسيث على قلة زائد من النظرى ، وعدم إحسانهم بالإشكالات البارزة التي تطرحها عارسة الكتابة قديما وحديثا .

ولسنا هنا نحاسب المبدعين . وأنى لنا ونحن مؤمنون عميق الإيمان بما قاله البحري أو غيره عن بسبب إليهم هذا القول ، عندما ضاق بشيقتات أهل الإعراب و على أن أكذب عليكم أن نخسوا . ولكن الحديث — كما أسلفنا — يتناول النقد المواكب لحركة الشعر ، بما فيه النقد الذي يبكى الشعراء أنفسهم .

إنذ يتأكد أن ما يسميه ابن رشد و فعل الشعر و ليس وقفا على غط في الكتابة دون نمط ، وليس من اختصاص الوزن والقافية . وقد رأينا كيف تم تدريجيا تفجير الأنماط المعروفة في الكتابة ، وتجريب أنماط جديدة ؛ فكان الشعر الحر مرءا على وزن الشعر التقليدي وبتة وقافيته ؛ لأن « موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الأنماط

المواضع

- (١) أدونيس : مقدمة الشعر العربى ، دار المودة ، ص ١٠٨
- (٢) البرهان فى وجوه البيان ط ١ - بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٦٠ . والتأكيد من عندى .
- (٣) انظر فى تفصيل ذلك مقالنا ، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ، ضمن ، قضايا الأدب العربى ، منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ص ٢١٨ وما بعدها .
- (٤) ابن طباطبا : حيار الشعر ، ص ٩ .
- (٥) ابن رشيق : المعنى ، ١٣٤/١ .
- (٦) نقد الشعر ، ص ٢٣ .
- (٧) مناجى البلغاء ، ص ٢٦٣ .
- (٨) ابن سلام ، طبقات ، ص ٤٩ .
- (٩) ابن طباطبا ، حيار الشعر ، ص ٤٨ .
- (١٠) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٦١ . والتأكيد من عندى .
- (١١) التوحيدى ، مثالب ، ص ٥ - ٧ .
- (١٢) الموسيقى الكبير ، نقلًا عن جابر عصفور ، مجلة الكتاب ، عدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٢٥ .
- (١٣) ابن طباطبا ، حيار الشعر ، ص ٢٣ .
- (١٤) المعنى ١١٦/١ .
- (١٥) نفسه ١١٩/١ .
- (١٦) الوساطة بين اللتى وتخصومه ، ص ١٠٠
- (١٧) كتاب الحروف من ط ، عمن مهلى ، ص ٧٠ .
- (١٨) قواعد الشعر - ص ١٥٧ .
- (١٩) انظر مثلاً مقال جابر عصفور : نظرية الفن عند النازى ، مجلة الكتاب ، عدد ١٧٧ ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ١٠ - ٢٥ .
- (٢٠) السجلسى ، التزغ البديع ، تحقيق جلال النازى ، الرباط ١٩٨١ ، ص ٢١٨ .
- (٢١) التزغ ، ص ٢٢٠
- (٢٢) الفاعلى لفرجلى ، الوساطة ، ص ٤٥٦ .
- (٢٣) السائق ، ص ٦٤ .
- (٢٤) البيان والتبيين ، ٣٣٩/٢ .
- (٢٥) المسكرى ، الصناعيتين ، ١٤٣ .
- (٢٦) ابن وهب ، البرهان ، ص ١٢٥ . والتأكيد من عندى .
- (٢٧) وساطة ٤٤١ - ٤٤٧ . والتأكيد من عندى .
- (٢٨) ابن وهب ، ص ١٩١ .
- (٢٩) حرقم ، ص ٢٢٦ .
- (٣٠) محمد مصطفى هدارى ، فى كتاب عبد الحميد جهدة : الاتهامات الجديدة فى الشعر العربى للمعاصر ، بيروت ١٩٨٠ - ص ٣٠٠ .

طبيعة الشعر عند حازم القرطاجي

سؤال الإجرائي

١ - مدخل :

حازم القرطاجي في تاريخ النقد الأدبي عند العرب مكتبة متميزة لأسباب متعددة ؛ منها أن حازما ترك بكتابه «مباح البلاء وسراج الأدباء» أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث^(١) ؛ ومنها أن كتاب حازم الذي لم يصل إلينا كاملا - لسوء الحظ - هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والثقيلة لنقد الشعر عند العرب ، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون ، وعلوم الأوائل التي طرحها شراح الفلسفة اليونانية ومفروها . أضف إلى ذلك أن كتاب حازم القرطاجي هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر ؛ هذه الحلقات التي تباينت في كتب متعددة طوال عصور التراث ، مثل كتاب المظفر العلوي ونصرة الإغريق في نصرة القريض . ولكن أهم هذه الحلقات - بالطبع - هو كتاب حازم القرطاجي ، الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى . ودليلا على ذلك قوله في معرض الحديث عن الاستعداد لتلقي الشعر :

كثير من أتذال العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نص وسفاعة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتضه هؤلاء الزعافة ، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله ، ويصلى حكمه ، ويؤمن بكهنته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين - حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم ؛ وحال صار ينزل فيها منزلة أخص العالم وأفصلهم^(٢) .

وذلك قول لا يكشف عن القيمة العظمى التي يخصص بها حازم الشعر فحسب ، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التي ترجع إلى كتابات أبي علي ابن سينا ، شارح كتاب الشعر والحكمة لأرسطو . ولقد فرغ حازم القرطاجي من تأليف كتابه في القرن السابع

للهجرة ؛ وهذا القرن الذي يعد جاثيا من مرحلة انحدار في التاريخ العربي . ولكن كتاب حازم يبدو استثناء فريدا في هذه المرحلة ، لا يشبه فيها وصل إليه من إنجاز سوى مقدمة ابن خلدون ، التي كانت بمثابة استثناء آخر في ميدان العلوم الاجتماعية ، في المرحلة نفسها . غير أن كتاب حازم يتميز عن مقدمة ابن خلدون بأنه حلقة واضحة في تراث نقدي تمتد ؛ حلقة يمكن تتبع أصولها منذ القرن السابع للهجرة (الثالث عشر الميلادي) ، إلى القرن الرابع قبل الميلاد عند الإغريق . ويتضح المقصود بذلك عندما تأخذ في الحسبان أن إنجاز حازم النقدي يتمي - في نهاية المطاف - إلى «نظرية المحاكاة» ، التي سادت الفكر النقدي في العصور القديمة والوسطى .

وكان من الطبيعي أن تسود نظرية المحاكاة في هذه العصور لسببين أساسيين :

أولها : أن كل حقول المعرفة الإنسانية كانت متداخلة ؛ فلم تكن العلوم المتميزة قد تطورت موادها ومتاهجها كما هو الحال في عصورنا الراهن . وكانت تلك الحقول للمعرفة القديمة والوسطى تنحرف إلى تعريف البشر بعالمهم ؛ ولذلك التمس نفاذ تلك العصور وفلاسفتها الوجه المرفق لفن الشعر . وقد أسسوا بتحقيقهم من هذا الوجه للمرق في العمل الشعري على افتراض أن الشاعر - شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما - يجاكى العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الافصالات) ، مصورا إيماها بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك .

وكان السبب الثاني لسيادة نظرية المحاكاة في الفكر القديم أن مفكرى تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشري وطبيعة القيم ؛ وكانوا يقومون بحقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية . لذلك طلب أولئك المفكرون من فن الشعر وبها أخلاقيا يتصل بالأثر الذي يتركب على الوجه المرفق منه ، عندما يجمل الشعر - بأنواته الفنية - ما هو جميل ويقبح ما هو قبيح ، في عملية

متكاملة نظرية المحاكاة ، تشكلت بها تلك البذور العربية المتاحة ، وتطورت بها ومعها في الوقت نفسه .

ولقد بدأ التفاعل بين الأسباب الداخلية والأسباب الخارجية منذ القرن الثالث للهجرة ، وأخذ يؤتى ثمرة في القرن الرابع للهجرة من خلال كتابات ابن بطيحا الطبري ، وقدامة بن جعفر وغيرها ، ولكنه لم يصل إلى نضجه الأخير إلا عند حازم القرطاجي في القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج الأخير بتقديم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمن العناصر الأساسية لما كان حازم يسميه «علم الشعر المطلق» ؛ ذلك العلم الذي كان ابن سينا يحلم بتحقيقه عندما قال قبل حازم بقرنين على وجه التقريب :

« ولا يعد أن نجتهد نحن العرب فيتبدع في علم الشعر المطلق ، ولي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاما شديد التحصيل والتفصيل »^(٨) .

والفارق بين «علم الشعر المطلق» و«علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» فارق مهم لا بد من أن يكون في الحسبان عند النظر في إنجاز حازم القرطاجي أو ابن سينا ، أو إنجاز أرسطو الذي يعين له كلاما . إنه الفارق بين الأفكار النسبية للعلم ، تلك الأفكار التي تتصل بوضع شعر محدد في زمان محدد ، والأفكار المطلقة للعلم ، تلك الأفكار التي تتصل بوضع الشعر تعصيا في مطلق الزمان ولكان صحيح أن حازما لا يفتصل في الفرق بين الجانب النسي والجانب المطلق من العلم بالشعر ، لكن لا نؤكد أنه كان يدرك أن الجانب المطلق من العلم بالشعر لا يمكن الوصول إليه إلا بتعمق الجانب النسي من هذا العلم . ولعلنا اخترنا حازم سبيل أرسطو التجريبي في التعامل مع المصطلحات ، كما اخترنا نهجه في الانتقال من ملازمة المصطلحات المسموعة إلى صياغة القوانين الكلية للعلم بالشعر . ولكن نظل القوانين الكلية للعلم بالشعر ، التي يتحدث عنها حازم ، مخلفة عن القوانين الكلية التي يتحدث عنها أرسطو ؛ فالفيلسوف الإغريقي يتحدث عن الشعر بأنواعه المتصلة ، خصوصا الشعر للحممى والدواهي ؛ أما حازم فيتحدث عن نوع محدد من أنواع الشعر ، هو الشعر الغنائي الذي كان يعرفه العرب ، والذي يحاول حازم أن يوضح له علما متكاملا ، يهض على محاور متعددة ، تتصل بملازمة الشعر العالم من ناحية ، وملازمة الشعر بالشاعر من ناحية ثانية ، وملازمة الشعر بالتلقي من ناحية ثالثة ، وملازمة الشعر بالشعر من ناحية رابعة . وهذه نواحي متجاوبة ومتصلة في حديث حازم عن وحدة الشعر أو تعريفه له .

٢ - حد الشعر :

يستخدم حازم القرطاجي في حديث عن حد الشعر وطبيعته المميزة مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة ، والتخييل ، والتأثيل ، والقوة للتخييل أو المخلية . وهو يفيو من حيث الظاهر كأنه يستخدم هذه المصطلحات متطابقة أو مترادفة في تحميله طبيعة العمل الشعري ولطبيعة فصل الإبداع ، ولكنه في حقيقة الأمر يستخدم هذه المصطلحات في مجالات متنوعة استخداما مقصودا ؛ لأنه يمي كلما أن للفن أطرافها أربعة : أطرافها المألوف (الخارجي) للأشياء والكائنات ، والنفس ، أو الدواخل لذات الفنان ؛ وثانيتها الفنان الذي يتكلم بهذا العالم ، ويضعل به ؛ وثانيتها العمل الفني (شرا أو غير

المحاكاة التي يحاكم بها الشاعر الجميل ليحييه إلى نفس المثلى ، أو يحاكم الفصح لينبزه منه^(٩) .

ولا شك أن وجهة النظر التي ترى أن الفن بعامة والشعر بخاصة محاكاة إنما هي وجهة قديمة في الفكر الإنساني ، ولكن الفضل يرجع إلى فلاسفة الإغريق الذين قدموا للإنسانية هذه النظرية في أول شكل مدون ومنظم . وكان سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق . م) . أول من قال بهذه النظرية ؛ لكن أقواله لم تصل إلينا إلا من خلال أعمال تلميذه أفلاطون^(١٠) (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) . وقد واصل أرسطو^(١١) (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) عمل سلفيه ، ولكنه كان أكثر من سابقه اقترابا في فهم المحاكاة من الموضوعية . وقد وضع أول مؤلف قائم بذاته حول الشعر ، هو كتاب «فن الشعر» ، الذي احتفل به العلماء والدارسون ولا زالوا يوصفه أهم مؤلف في تاريخ النقد الأدبي على مدى عصور .

ولقد كان أرسطو أقوى تأثيرا في الفكر العربي من غيره من فلاسفة الإغريق ، وذلك لأسباب لا مجال لذكرها في هذا البحث . ولكن قوة تأثير أرسطو لم تمنع من محاولة العرب الجمع بين أفكاره وأفكار أستاذه أفلاطون ، على نحو ما فعل الفارابي على وجه التحديد .

ولم تكن للعرب - قبل ترجمة الفكر الإغريقي - محاولات نظرية متكاملة في النقد الأدبي ؛ فقد كانت القليلة للنقد التطبيقي التي يتناول النصوص الشعرية مباشرة . وكان أهم ما يميز هذا النقد هو الانطباعية فيما يتصل بتقويم الأثر الأدبي للشعر ، والنظرة الوثائقية فيما يتصل بتقويم علاقة الشعر بالعالم ، والنظرة الجزئية فيما يتصل بتقويم البيت الواحد مستقلا عن غيره من الأبيات في الغالب . ولكن هذه الخصائص لم تمنع من وجود مجموعة من المسملمات كتبت بمثابة البذور الأولى لنظرية المحاكاة في التراث النقدي عند العرب . ويرتبط أول هذه المسملمات بالفكرة التي كانت تؤخذ أن الشعر «ديوان العرب» ، بالمعنى الذي جعل من الشعر وثيقة تاريخية واجتماعية وأخلاقية للديانة العربية القديمة بكل جوانبها المادية والمعنوية^(١٢) . ويتصل بهذه المسألة الأولى مسالة ثانية عن أهمية الوصف في الشعر ، من حيث هو واحد من أهم أغراض الشعر ، ومن حيث اعتماده على التشبيه الذي يصل بين العناصر المتصلة في عملية محاكاة تتجاوب فيها التشابهات . فنجد القرن الثاني للهجرة ، كان النقاد العرب يقدمون الشاعر الذي يصف الأشياء وصفا دقيقا وكأننا نراه ، ويحدثون : «شاعر الذي يحقق والإصاحبة في التشبيه» ، على نحو يتطابق معه الوصف مع الموصوف^(١٣) ، ويتطابق معه طرفا التشبيه . وتتصل آخر هذه المسملمات بالأثر الذي يتركه الشعر في حياة الجماعة ، من حيث أهميته الاجتماعية ، التي كانت تجعل القبيلة تحفل بعلامات الشاعر فيها احتفاء بالحدث العظيم ، ومن حيث أهمية قدرته - أخلاقيا - على التأثير في السلوك .

لقد كانت هذه المسملمات السابقة بمثابة البذور المتاحة في التراث النقدي العربي . ولا شك أن هذه البذور قد تبرعت فيها بعد ، لسببين : سبب داخلي ، يتصل بتطور الشعر العربي نفسه ، وما أثاره هذا التطور من خصومة حادة بين القدماء والمحدثين ؛ وسبب خارجي ، يتصل بترجمة الفكر الإغريقي عموما ، والنقد الأدبي الذي تركه أفلاطون وأرسطو تحصيلها ، وما أثاره هذا الفكر من صياغات

بتأكد بما يقتدر به من إغراب ؛ فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اتترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها . (ص ٧١) . ولقد جمع حزم في هذا التعريف - وغيره في مواضع كثيرة في النهاج - بين تراث العروضيين والنقويين والبلاغيين والنقاد العرب الذين ركزوا في تصرفهم الشعر وبيان خصوصيته على العناصر الإيقاعية ، من وزن وقافية وأصوات ، وعلى العناصر اللغوية والبلاغية ، من جودة التراكيب والنظم ، وأساليب التعامل الشعرية كلفة مع اللغة - نقول إنه جمع بين كل ذلك والتراث الفلسفي والنفسى عند الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة شرح أرسطو ، الذين اهتموا بالنص على الطبيعة النوعية للعمل الفني ، وعلى القوة النفسية الإدراكية المتبكرة ، التي تعين الشاعر على إنجاز قصيدته .

٣ - الشعر والعالم :

تتعدد العلاقة بين الشعر والعالم - عند حزم القرطاجي - بأنها علاقة محاكاة ؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوره في قصيدته . قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والطواهر ، وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشاعر وانفعالاته إزاء هذه الطواهر والأشياء ، ولكنه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه ، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر ، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته .

ولكن محاكاة الشعر لهذا العالم لا تتوقف عند جانب من جوانبه ؛ ذلك لأن مادة المحاكاة - عند حزم - هي كل ما يمكن أن يعبر به علم إنسان ، (ص ٢٠) ؛ أي أن موضوع المحاكاة يشمل كل ما يقع في خبرة الإنسان وتجارب ، وكل ما يمكن أن يعبر إليه بعقله وحسه . وبعبارة حديثة يمكن القول إن الفن يمكن أن يحاكي كل ما يقع في خبرة الفنان من الشؤون الحياتية وحقائقها ؛ من جبليل وحضير ، وخير وشير ، وسلم وتند ، وميهج ومزلم ، وجبل وقبيح . . الخ . وثمة أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاص والعام من الناس ؛ وثمة أمور أخرى ينفرد الخواص بمعرفتها ولا يعرفها جمهور الناس أو لا يدركونها . ولا يتوقف الشعر عند هذه الأمور فحسب ؛ لأن مادته هي كل ما في الحياة . والقيصل في تفويده - من جهة مادة المحاكاة وموضوعها - ليست معرفة الخاصة ولا معرفة العامة ، ولا المشترك بين الفريقين ، وإنما هو علاقة الشاعر بالمادة والموضوع ، ورؤيته لها ، وإيجاده في تخيلها ومحاكاتها ؛ فلما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة ، وبين ما شاركهم فيه ؛ أو ميزة بين ما اشتدت علفته بالأغراض المألوفة ، وبين ما ليس له كبير علفة ، إذا كان التخيل في جميع ذلك على حد واحد ، إذ للمعنى في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة في أي معنى اتفق . (ص ٢١)

ولكن إذا كانت مادة المحاكاة وموضوعها ينصرفان إلى كل ما يحيط به العلم الإنساني عند حزم ، فإن للمحاكاة أثرها الذي ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال ؛ أي ينقلها من مجال العالم المادي الفعلي إلى مجال العالم الفني الخيالي ، ويضفي عليها هذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها في الأصل . ذلك لأن الموضوع المحاكى لا يبدو في العمل الفني كما هو في حقيقته الواقعية ، بل يظهر في صورة معتلة هي من نتاج خيال الشاعر . والفارق بين موضوع المحاكاة في حقيقته الواقعية في العالم المادي ، وحقيقته الفنية في العالم الجمالي ، هو الفارق

شعر ، الذي يتولد نتيجة علاقة الفنان بعلمه ؛ ورباعيا المتلقي الذي يتوجه إليه العمل الفني ويؤثر فيه . وحين يتحدث حزم عن الفن بعامة ، ودون تحديد لأي من أطرافه الأربعة ، فإنه يستخدم تلك المصطلحات دون تمييز بينها . أما إذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعلمه فلنأخذ أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده . وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية ، وقواه الابتكارية ، فإنه يستخدم في هذه الحالة المصطلح (التخيل) و«التخييل» أو «للتخييل» . وهو يستخدم المصطلحات الثلاثة الأخيرة نفسها في حديثه عن الطرف الثالث - العمل الفني أو الشعري - على أساس أن العمل الفني ينتج عن عمل تلك القوة الإبداعية . وفيه من البيان أن هذه المصطلحات الأخيرة إنما تشير إلى الخيال بوصفه قوة أولى في عملية الخلق الفني . أما حين يتحدث حزم عن المتلقي - الطرف الرابع في العملية الفنية - فإنه نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد وهو «التخييل» ؛ لأنه يرى أن الشاعر يجيل - بعمله الشعري - للمتلقى ما تخيله هو في علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقى إلى أن يرى العالم كما رآه هو .

و«الخيال» هو القوة النفسية الإدراكية التي تقف وراء إبداع الفنون بعامة ، وليس وراء إبداع الشعر وحده . ولذلك فإن كل حديث لحزم عن علاقة الشعر بالتخييل والمحاكاة يصدق على الفنون كافة . ولو أننا رفعا من كلامه لفظة (شعر) ووضعنا عليها لفظة (موسيقى) أو (تصوير) أو غيرها من أسماء الفنون لظل كلام حزم صالحا لتعريف كل فن من هذه الفنون ؛ لأن حديثه عن التخيل أو للمحاكاة - بوصفه حدا للإبداع الفني - إنما ينقل من «علم الشعر» إلى علم الإبداع الفني بعامة . وذلك واضح في أحد تعريفاته حيث يقول : «المعنى في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة» (منهاج ص ٢١) . أو يقول في موضع آخر : «الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ؛ وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام خييل» . (ص ٦٣) .

إن حازما يختلف عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب ، الذين كانوا يعرفون الشعر تعريفا عروضا لغويا فحسب ؛ حيث يضع هذه للمادة الشعر في إطار من مادة الفن بعامة . لقد كان على وعي كبير بأن الفنون كلها تتحد في عملية الإبداع وفي عملية المتلقي ، وتختلف في الأدلة التي يختارها الفنان لإنجاز عمله . وهو يركز تركيزا خاصا على الأدلة في الشعر العربي بوصفه خاص ، ويؤكد أن «الشعر كلام خييل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية . . والتشابه من مقدمات خييلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل» . (ص ٨٩) . ولا يتوقف حزم من أدوات الشعر وعناصره اللغوية والفنية عند الوزن والقافية فحسب ؛ بل يضيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسي من عناصر الكتابة الشعرية هو عنصر «تأليف الكلام» ، أي كيفية الاستخدام الشعري للألفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه ، فيقول : «الشعر كلام موزون مضى ، من شأنه أن يجيب إلى النفس ما تصدغيه إليها ، ويكره إليها ما تصد تكريهه ، لتحمل بذلك كل طلبه أو الحرب منه ، بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مسئلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو مجموع ذلك . وكل ذلك

وفيا يتعلق بالجانب الآخر - أعني العلاقة بين المستوى المعاشي والمستوى الأدبي - تصور النقد المعنى هذه العلاقة على أنها علاقة أصل وفرع ، وتولدت صفات الأصل في قلمه ، أو سبقت له الفرع ، ثم في عريفه ومعومه ، في مقابل فريدة الفرع وخصوصيته ، وأخيراً في مثالية الأصل وكماله ، وانحراف الفرع أو جزئه عن هذه المثالية .

ويكفي اختيار الخاص بملاحظتهم هذه الصفات - مجتمعة أو متفرقة - في كثير من موضوعات المدوس اللغوي والنقدي ، كحديثهم عن فكرة الوضع ، أو فكرة التوقيف بين الأفراد والتركيب ، وكحديثهم في ظاهرة الإعجاز البلاغي للقرآن ، وموقع هذا الإعجاز بين الأفراد والتركيب أيضاً ، وكذلك حديثهم عن الظاهرة الأدبية انطلاقاً من نظرية الصنعة ، ومقارنة الأدب بمدد من الصناعات والفنون ، كالصياغة والتجارة والنسج والتصوير ، والفرق بين ما يتصل إلى موضوع الصنعة أو مادتها أو أنماها وأدواتها ، وما يتصل إلى حيز الصورة أو المنتج النهائي . فلقرودات - مثلاً - سابقة على التركيب ، وهي عرصة اصطلاحية ، أما التركيب فلاحق عليها . ثم إنه على مستويين : مطلق التركيب ، والتركيب على نحو خصوصي ، والأول خاضع لمواضعات اللغة ، ومواضعات النحو على وجه الخصوص فيه العرفية والشروع ، وفيه السبق أيضاً ؛ والآخر يصدر عن إبداع الأدب ؛ ففيه الخصوصية والتأخر ، ولألحوق أيضاً^(٣٣) .

والقرآن مميز بنظمه وتأليفه الذي هو سمة حادثة بتزول القرآن ، وليس بمقرودات الكفاية الموجودة من قبل ، والمتشابهة بين الناس^(٣٤) . ومادة الصناعة خلاف صورتها ؛ فاللادة سابقة ، والصورة لاحقة ، واللادة عامة شائعة ، والصورة خاصة مبتكرة ؛ فهي في الصناعة محور عمل الصانع ، وفي الأدب محور إبداع الأدب . والآلة والأداة كليهما غير المنتج النهائي للصنعة ؛ فالآلة سابقة ، وهي - في الأدب - مجموعة من المعارف المتاحة ؛ فهي علة وشائعة بين الناس ، وتمكنة للجميع ؛ والمنتج النهائي خاص بصاحبه ؛ لأن الصنعة - أو الصورة - عرض بمختر الصانع في المادة الموجودة سلفاً ، وباستخدام الأدوات والآلات المتاحة^(٣٥) . ويكفي أن نتذكر أن البلاغيين قد نظروا إلى ظواهر الاستعمال البليغ في اللغة على أنها (أعراس) أو (أحوال) نظراً على أصول المواضعات اللغوية ، سواء في الدلالة أو التركيب^(٣٦) .

وكلامهم عن الحقيقة والمجاز يكشف عن تمثلهم هذه الصفات الثلاث ؛ فالحقيقة ، أو الاستعمال الحقيقي - وهو خاصة المستوى المعاشي في نظريته - يمثل الأصل ، وهو سابق على المجاز الذي هو الفرع ، والذي يمثل خاصة المستوى الأدبي . ثم إن الحقيقة عرفية اصطلاحية (بصرف النظر عن كونها نتيجة للتوقيف أو التوافق) ، وذلك في مقابل فريدة المجاز وخصوصيته ؛ لأنه نتاج لقرائح الأدياب . ومن ثم فالحقيقة يقاس عليها ، والمجاز لا يقاس عليه . كذلك فإن « تقدير اللفظ على المعنى » ، أو « تحقيق الشيء على ما هو به » ، أو « التحقيق والتحديد » ، مما يمثل سمة الاستخدام المعاشي ، إنما يكون بمراعة قواعد النظام المياري . وهذا مسلم يقابل كل ما قال به النقد المعري على مستوى النظر ، واحتل به على مستوى التطبيق ، من صور الخروج في العبارة الأدبية على قواعد هذا النظام ومقرراته ؛ على نحو ما هو مضمّن في معنى مصطلح (للمجاز) ذاته ، ومعاني مصطلحات أخرى مثل (التوسّع) أو (شجاعة العرية)^(٣٧) .

أما بالنسبة للعلاقة بين علوم اللغة والنقد ، أو بين علم اللغة بكل شتملاته وعلم الشعر ، فيطالنا نصّ الجاحظ الشهير : « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يقن إلا إعرابه ، فظقت على أبي عبيدة فوجدته لا يقن إلا ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالألأم والألئاب ، فلم أنظر بما أوردت إلا عند آباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ، ومحمد بن عبد الملك المزيّني »^(٣٨) .

لماذا لم ينظر الجاحظ بعلم الشعر عند الفريق الأول ؟ الجواب في تسوّل لم يطرحه القسولي : « أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يجتاز جيلها ويصرف الوسط واليدون منها ؟ »^(٣٩) .

والجواب الذي ينظره القسولي مضمّن في تسوّل له الذي يعمل معنى الإنكار لأن يكون في مقدور أصحاب النحو والغريب أن يحكموا على الشعر . وهذا يستتبع أيضاً سؤالاً عن السبب في عجز هؤلاء عن هذا الحكم ؛ وهو سؤال يجد الجواب لدى البغدادي في (فرائد) (البلاغة) : إن « النقد والمعارف غامضان ، ومما صنعة برأسها ، وهي غير المعلم بغريب الشعر ولغته ومعانيه وإعرابه »^(٤٠) .

وقد يكون جواب ابن الأثير أوضح : إن « أسرار الفصاحة والبلاغة لا تؤخذ من علمه العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو نصريّة أو نقل كلمة لغوية . . . وأما أسرار الفصاحة فلها قوم خصصون بها »^(٤١) . والسبب : أن « فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب »^(٤٢) ، ومن ثم فإن « النحلة لا فنياً لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة ، ولا عندهم معرفة بأسرارها من حيث إهم نحلة »^(٤٣) .

وظاهر النصوص السابقة يوحى بتأكيد الفصل بين كل من علم اللغة - أو علومها - وعلم الشعر أو النقد ، أو هو - على الأقل - يوحى بالتوازي بينهما ، واستقلال كل منهما عن الآخر . غير أن هذا الفهم غير دقيق ؛ فهذه النصوص في حقيقة الأمر لا تحمل سوى معنى عدم كتابة كل من النحو والغريب والتصريف للحكم الفني على لغة الشعر ، ليبقى للفضية وجه آخر هو ما إذا كان في مقدور النقاد - أو أصحاب علم الشعر - أن يستغنى عن معرفة هذه العلوم . وهنا يطالنا نصّ من قدامة :

« العلم بالشعر يقسم أقساماً ؛ فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعها ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده وروجه .

وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع . . . ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتحليل جيله من رديه كتاباً ، وكان الكلام عندئذ في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام للمدونة ؛ لأن علم الغريب والنحو وأغراض اللغوي يحتاج إليه في أصل الكلام العلم للشعر وإنه »^(٤٤) .

هذا النص من شأنه أن يقدّم من حكمنا التنجيز على ظاهر النصوص السابقة ؛ فهو لا يجرع علوم الغريب والنحو واللغة من شتملات علم الشعر ؛ إذ جعل هذه العلوم أقساماً داخلية في إطار

نظام اللغة الأدبية) ، فإنه ينبغي أن يكون مقهوراً
الفرع في هذه المسألة اشتمل من الأصل ، وأن
الأصل مضطرب فيه ؛ إذ يشتمل الفرع على خصائص
الأصل وزيادة . . . نعم . لأن النص الأدبي في
تصور القارئ للعرب ، بخاصة أصحاب النزعة
البلاغية . مجال لتوظيف عناصر اللغة أو ظواهرها
التي تشملون داخل السياق من أجل ملاحظة الموقف ،
سواء ما جرى من فعل الظواهر على أساس الاستعمال
أو عكس ذلك من الأصل .

وهذا هو مفتاح الخصوصية - والتعقد أيضا - في النص الأدبي ، وهو - في الوقت نفسه - دليل على صدق التصور الذي تبينه النقاد لطبيعة العلاقة بين علم اللغة وعلم الأدب ، فلم تصور هذه العلاقة إلا أن التناقض جزء من الأول ، أو حتى موافق له ، بل على أن علم اللغة جزء من علم الأدب ، في أساس أن العلم الأخير يضم كل مشكلات العلم الأول وزيادته ، وهذا ما يجعل علم اللغة قاصرا عن الوفاء بكل متطلبات درس الشعر ، أو درس الأدب

وهذا - كما يبدو - هو السبب في ثورة الشراء واعتراضهم على تدخل اللغويين بالتحكم على أشتغالهم ، معنيين أن هؤلاء اللغويين لا يصلحون ، بوصفهم هذا - للحكم على الشعر ، لا من حيث هو النص الشعري عايداً ، بل من حيث هو نتاج فني له خصوصيته (٢٩) . وكان التصور العربي - وقد رأى في النص الألفي مستوى لغوياً متميزاً - استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوي المعيارى كافياً في نفسه ، كما استبعد أن يكون النسخة واللغويون نقاداً ، في الوقت الذي اشترط فيه أن يكون المعلم بكل فروع اللغة مجرد جزء من المكونات الثقافية للغة .

وهذا ما نجد الأخذ به - صراحة أو ضمناً - عند أصحاب الآراء البلاغى على التصعيد، على نحو يؤكد أن هذا الأثر لم يكن وليد نزعة إلى الجمود والعقم كما اتُهم عنه كثيرون، بقدر ما كان صابراً على رغبة وإحاطة في الوصول إلى أسس موضوعية يتحكم فيها الناقد في تعامله مع النص الأدبي، من سيطرة الأطلع والمعنوي على المعايير الأخلاقية وهي المعايير التي ساد الاحكام إليها قبل ظهور هذا الأثر، والتي كان من نتائجها كثرة الحديث في تاريخ الأدب إذا قررن بالبحث عن الأدب نفسه (وهذا ما نلاحظه منذ ابن سلام - مثلاً)، كما كان من نتائج الاحكام ك تقدير النص واختياره عن عوامل بعيدة عن الأدب، مثل زمن القتل - ضياء وإلى البعض - أو مكانته الاجتماعية، أو مدى الصدق في الكتاب في قوله، أو مدى نقصان كلامه أو أسلوبه بوضوح مع بعض... إلى غير ذلك من المعايير التي وقف عندها ناقد آخر، مثلاً، ابن قتيبة.

وإذا كان من الممكن أن نجد عندنا قفدامة علامة بارزة على طريق التوصل لهذا الانجلاء - مع عدم إغفالنا ما سبقه من محاولات - فإن من المناسب أيضا أن يتذكر الكثر من الجهد الذي بذلها القائمون

هذا العلم ؛ ومن ناحية ثانية نراه يصرح بأن هذه العلوم محتاج إليها في أصل الكلام العام للشعر والنثر .

والنثر) في هذا السياق معناه : الكلام العلى . ومعنى ما ذهب إليه قدامة أن المعرفة بالغريب والنحو والمعاني لازمة لكل من الشعر والكلام العلى^(٢٤) ، وأنها كافية في هذا الأخير ، لكنها غير كافية بالنسبة للشعر ، إذ تبقى هناك معرفة الجودة والرداعة .

وهذا ما يمكن فهمه من نص آخر لابن الأثير: «تأخروا وصاحب علم الدين» وبشرط أن أن التأخير هنا لا علاقة له بالمعنى من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة. و«صاحب علم الدين» هنا قضية علم الدولة، وفي حالة خاصة، والمردف أن يكون الكلام على هيئة خصوصية من الحسن. وتلك أسرار وراء التأخير والاعراب. ومن هنا تأخر عقرو الأسماء في استقامته على شرح المعنى وما فيها من الكلمات المتأخرة، وبين مواضع الاعراب منها، دون شرح ما تستتبع من الأسرار القصيدة واللغوية» (١١).

ومعنى أن (الدلالة الخاصة) التي يتم بها عالم الـ **الإن** وأرواء النحور
والأعراب، وكذلك معنى وصف شارح الأشعار بالغلظ لتأصلهم
عمل شرح للمعاني والكلمات دون الكشف عن أسرار النصيحة
والإبلاغ - معناه أن علم اللغة أو علومها على المستوى المياري -
يتم شريطة أن يعلم الكلامى والشعر (الغلة الأبية) - في كل فئيلة في
يبحث هذا المستوى من اللغة، فيها أثر في الوقت نفسه لازمه لها
البحث. ومن هنا كان حديث مقدمة عنها يوسعها أتسلسل من علم
الشعر، وكان حديث أن الأثير عن التداخل بين عمل النحو وعمل
شعبة علم البيان. ومعنى تلك العبارة التي أثير عن الجمل - مع
ما فيه من صفة للجملية لأدياء النص - يمكن حلّه على عمل أن
الأنبيل والغريب والنحو عرّج أجزاء من علم الشعر الذى طلبه لدى
الغلوغين في عصره، - يمكن نظراً لأن يعرف الغريب ومن يعرف
النحو، ومن بقية المعارف المكتلة للمعلم بالشعر؛ وهو ما وجدته -
شعبة علومه - عند أدياء الكلمة.

ومن هنا يتلو حصافة القدماء من التفاد في تأكيدهم أهمية الثقافة اللغوية العميقة لكل من الأدباء والنقاد ، فكان ما قدموه تحت أسماه مثل (أدب الكاتب) أو (أدب الكتاب) أو (أدوات الشعر)^(٣٧) .

أو (آلات علم البيان وأحواله)^(٣٨) وهي آلات عملها - إلى جانب الكثير من عروب اللغة العامة -^(٣٩) باللغة والفقه والنحو والتصريف بشرط أن التأخيرين من البلاغيين قد أوجبوها هذه المعرفة ضمن شرط الفصاحة التي تتطلبه وبلاغة الكلام ، والذي أرجعوا التعبير إلى عدد من العلوم ؛ منها : الأصول ومنطق اللغة والتصريف والنحو .

ومؤدى هذا أن تصنيفات علم الشعر - أو علم النقد - تتضمن كل ما يلزم لدارس الكلام المعاني ، بالإضافة إلى ما يحتاجه خصوصية الأديب ، وطبعة غلبته .

بذلك تتحدد العلاقة بين علم اللغة وعلم الشعر -
أو النقد- كما تجذعت من قبل علاقة المستوى المعاني
بالمستوى الأدنى من اللغة . وإذا كان النقد العربي قد
نظر إلى العلاقة الأخيرة على أنها - كما سبق القول -
علاقة أصل (هـ) نظمه اللغة المعاني (فـ) فـ ٤ هـ

لا يمكن وقوعه ولا تصوره . وهو يعمي أن الخيال لا يعمل وحده ، بل ثمة قوى وطاقات أخرى يجري عملها مع عمله ، ويتداخل نشاطها في نشاطه . ولذلك يصح الخيال في مركز بين طرفين هما العقل والحواس ، ويعمل نشاطه متأثرًا بنشاطها ، ونتاجه متأثرًا بمعطياتها ؛ فالعقل في صلته بالخيال إنما يحميه دون أن يقصر أجنحته . وإذا كان حازم يقر للخيال بحرية عريضة فإنه يرى أن ذاتية الشاعر هي التي تمثل حدود نشاط خياله المتحرك ؛ هذه الحدود المحكومة — في النهاية — بتقاليد الفن الشعري وما يمكن أن يقبله العقل ، والمحكومة كذلك بسلم من القيم الأخلاقية .

ولا شك أن الشاعر — في رأي حازم — يستطيع أن يتخيل ما لم يلم بتجربة مجربة مباشرة ؛ ولكن هذا التخيل يستمد مادته — آخر الأمر — من معطيات التجربة التي صاغها الشاعر ؛ فالتخيل تابع للحدس — في رأي حازم . ومعنى هذا أن ما تتركه الحواس هو المادة الأولية التي يحولها خيال الشاعر إلى صور تختلف عن أصلها . ومهما عبت الخيال يحدود هذه المادة الأصلية فإنه يظل محافظًا على الحدود العقلية التي تعمل من الصور الفنية للشعر مؤثرة في المتلقي ، خلال عملية التخيل .

٥ - الشعر والمتلقي :

وتقتلنا عملية التخيل إلى العلاقة بين الشعر والمتلقي . وهي علاقة تقوم على أبعاد نفسية ، وتحقق وظائف معرفية وأخلاقية . أما الأبعاد النفسية فتصل بالأثر الذي يتركه الشعر في غيلة والمتلقي . والافتقار للتخيلة — عند المتلقي — نظير القوة التي أبدعت المحاكاة عند المبدع . والنظير يتعامل — عادة — مع نظيره ؛ فضلا عن أن القوة التخييلية عند المتلقي هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان^(١٠) . ومعنى ذلك أن الشعر يستثير قوى التخيل عند المتلقي ، بكيفية تستثير معها هذه القوى — هي كذلك — القوى الزوعية التي توجه سلوك المتلقي وتفرض عليه الاستجابة للمحتوى المعرفي الأخلاقي الذي تتضمنه القصيدة . ولذلك يقول حازم إن التخيل هو تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الغرض منه . وهو يقول كذلك أن التخيل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقي ، على نحو يتخيل اللاوعي على الوعي ، ويغلب التخيل على التصديق . ومجلة الأمر أن المتلقي يفضل للتخيل انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ، فيميل إلى « فعل شيء أو طلبه أو اعتقده ، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقده » . (ص ١٠٦) .

هذا التكيف الذي يحدد به حازم عملية التخيل يتضمن تقايلا معرفيا أخلاقيا ذا صلة بطبيعة السلوك الذي يفرضه الشعر على المتلقي . أما التعامل المعرفي فيصل لتغليب التخيل على التصديق ، حيث يصبح « القول المخيل » تقيضا للقول « البرهاني » بلعني الذي يجعل القول الأول قرين الحقائق الخالصة ، ويعمل القول الثاني قرين التمثية الذي يناقض الحقائق^(١١) . وذلك ما قصد إليه حازم بقوله إن الأقاويل الشعرية تصور الأشياء المحاسة في الوجود على ما هي عليه حقيقة ، لو « على غير ما هي عليه نوعيا وإيعاسا » (ص ١٢٠) . ويقر حازم بين الشعر والرسم في هذا البعد المعرفي من التخيل ، خصوصا حين يقول إن الصور الفنية المستنبطة في الواقع يمكن أن تتحول إلى صور لذيذة مستحقة في الفن ، بفضل ما تقوم به المحاكاة

ويصير حازم على أن الشاعر الحق هو الذي يتحقق في طبعه هذه القوى الشعرية الثلاث ؛ لأنها هي المقصودة والمبرر عنها (بالطبع الجيد) في هذا الفن الشعري . ولكنه — فيما يتصل بالطبع الجيد — يأنضت إلى أمرين مهمين ؛ أولهما أن الطبع لا ينضج وحده بالشعر ؛ وثانيهما أن الطبع لا يتحقق إلا بمجموعة قواعد الصنعة وترسيخها في الذهن ، إلى الحد الذي تصبح معه اقرب إلى الطبع في رسونها للمفوق . يقول حازم إن العرب لم تكن تستغني بصحة طابعها عن تسليد هذه الطابع وتقويها بالقوانين المصححة لها ؛ إذ جعلت من ذلك علما تتدارسه ويستدرك به بعضهم على بعض . وفي هذا المجال روايات كثيرة حفظتها أمهات الكتب . ولو تتبع متبع هذه الروايات لاستخرج منها علما كثيرا موافقا للقوانين التي وصفها البلغاء لهذا الفن الشعري . وثانيهما أن الطبع لا يكتل عن طريق الإنشام بالقوانين اللغوية والبلاغية فحسب ، بل لابد من الوعي بالتقاليد الفنية المتوارثة للشعر ؛ وهذا لا يكون إلا بالتلقي عن أهل الاختصاص وهم الشعراء السابقون للشاعر ، والشعراء الذين نبهوا عن معاصريه . وهذه التلمذة الفنية يستطيع الشاعر أن يتبنى يهدى التقاليد الفنية ، كما أنه يستطيع أن يضيف إليها بقدر توفقه وتوبغه .

وضرورة الوعي بالتقاليد الفنية أمر صعب في كل التراث البشري ؛ لكن حازما يصبر عن هذه الضرورة من زاوية العلاقة بين الشعر والشاعر ، أو من زاوية العلاقة بين الشاعر وتقاليد الفن الذي يتص إلىه ؛ فيقول : « وأنت لا تغد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفادته القدرة في التصاريح البلاغية . فقد كان كثير أشد الشعر عن جبل ، وأخذته جبل من هديه بن خرم » وأخذته هدية بن خرم عن أبي حازم . وكان الخطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذته زهير عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين » . (ص ١٢٧) .

هذه العلاقة تعود بنا — في النهاية — إلى الخيال من حيث هو أداة الفنان المبدعة ، التي يترك عن طريقها العالم ، والتي عن طريقها تتحول للمدركات إلى صور ، ثم تتقل الصور باللغة ، وبغير اللغة في الفنون الأخرى — إلى أعمال فنية مبدعة . فالخيال هو القوة التي تنقل المدركات إلى صور ؛ وهذه الصور — في الفن — لا تطابق حرجيا أصولها في الواقع ؛ ذلك لأن الخيال الخلاق يعيد بناء صور المدركات بحيث تبدو في روابط وعلاقات جديدة ، تختلف عن أصولها في الواقع ، لكنها لا تنتقض هذا الواقع ، بل يبرزه في صورة جديدة . والخيال طاقة إنسانية حاصلة في كل فرد من أفراد الإنسانية على درجات متفاوتة . لكن الخيال عند العالين هو خيال استرجاعي ، يستعيد مابرًا بالإنسان من خبرات وتجارب وصور . أما الخيال عند الفنانين فهو خيال ابتكاري ، يتخطى حدود الاسترجاع ويمارزها إلى تاليف علاقات وروابط جديدة بين المدركات والمحسوسات والصور ، بحيث يبلو الموضوع المحاكى — في العمل الفني — في صورة جديدة .

ومهما يقسم حازم القوى الشعرية المتحركة أقساما ، فإنه يردحها جميعا إلى تلك الأداة الخلاقة المتحركة : الخيال . وهو يترك كل الإدراك أن الخيال الفني لا يعمل ملطفا بغير حدود ؛ إذ نراه ينض صراحة على أن الخيال الفني لا يجوز الممكن إلى المحال ؛ ذلك لأن المحال هو الذي

إِنَّمَا تَنْفَعُ الْفَالَةَ فِي الرَّ
؛ إِذَا وَأَقْسَتْ هَوَىٰ فِي الْفَوَادِ

واستعداد بأن تكون النفوس معتقدة في قيمة الشعر وأهميته . وإذا كان الاستعداد الأول استعداداً فريداً ، يتوقف على الحالة النفسية للمتلقي الفرد ، فإن الاستعداد الثالث إنما هو استعداد جمعي ، يرتبط بالحالة الفكرية والحضارية للأمة كلها .

ومن الواضح أن النوع الثاني من الاستعداد هو الذي كان يؤرق حازماً . ذلك لأن كثيراً من « أنذال » عصره - فيما يقول - اعتقدوا أن الشعر نقص وسفاهة . ولا يقتصر حازم على المجموع على هؤلاء « الأنذال » ، وإنما يحاول توضيح سبب هوان الشعر على الناس ، فيقول :

« وإلما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة
أستهم ، واختلال طابعهم ، فغابت عنهم أسرار
الكلام وبادتله الحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى
الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود
فيهم ، ولأن طرق الكلام اشبهت عليهم أيضاً ،
فركلوا أحشاء العالم قد تحرفوا باعفاء الناس واسترفاد
سواسية السوق بكلام صوره في صورة الشعر من
جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه
أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . . وكثرة
الغائلين المتأطلين في دعوى النظم ، وقلة المارفين
بصحة صوره من بطلانها ، لم يفرق الناس بين
المسء والمثل إلى الاسترفاد بما يحمله ، وبين
المحسن المرتفع من الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا
قيمتها متساوية ، بل راعا نسبوا إلى المسء إحصان
المحسن ، وإلى المحسن إسائة المسء » ، فصار
نفوس المارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستنقذ
التحل بهذه الصنعة ، إذ نجسها أولئك الأخساء ،
واشبهت على الناس أمرهم وأسر أصدادهم ،
فأجروهم بحرى واحداً من الاستهانة بهم ، فللمعرفة
لاشك منسوبة على الرضيع في هذه الصفة بسبب
الوضع ؛ فلذلك هجرها الناس وحظها أن تهجر .

(ص ١٢٥)

٦ - المحتوى الشعري :

ولاشك أن قضية الاستعداد ، التي تتضمن إيمان المتلقي بجدوى الشعر ، تنقضي - في النهاية - إلى قضية المعنى الشعري . وحازم يدرك الصلة بين هاتين القضيتين إدراكاً واضحاً ؛ فهو يرى أن من الأسباب التي أدت إلى هوان الشعر عند المتلقي أنهم اعتقدوا « أن الشعر كله زور وكتب » . والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد - فيما يقول حازم - كانوا خلفاء بأن يأخذوا أنفسهم بالا تحرك للشعر ولا تنجز إليه » (ص ١٢٥ ، ١٢٦) . ولكي يولوج حازم هذا الاعتقاد الضار فإنه يؤكد أن التخييل الشعري لا يقصد منه إلا إلى التأثير النفسي للقول ذاته ، وأن التقابل بين الصدق والكذب ليس عكاً في الشعر ؛ فالشعر شعر « من حيث هو كلام عجل » ، كما أن

من تغيير معرفتي في تقديم الأصل . ولكن هذا التغيير للمرق الذي يشير إليه حازم ليس المقصود منه الوصل الكامل بين الشعر والكذب ، وإنما تأكيد « الإيمان » الذي يورقه التخييل في نفس المتلقي ، وتأكيد « التأثير » الذي يحول به الشعر سلوك هذا المتلقي لورثته . ولذلك يقول حازم إن المهم في الشعر « وإلما هو التخييل في أي مائة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ، بل أيما التفت الأقول للمخيلة منه فيالعرض » (ص ٨١) .

وبإمام المقصود بالإيمان الذي يورقه التخييل هو التأثير في سلوك المتلقي فإن هذا السلوك يمكن أن يزودج ازدواجاً يولزى التقابل بين الصدق والكذب . ويظهر ذلك فيما يؤكده حازم من أن المقصود بالأقول الشعرية هو « استجلاب المتافع واستدفاع المضار » ، يبسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد ، بما يجمل لها فيه من خير أو شر . (ص ٣٣٧) . وما يقصد إليه حازم باستجلاب المتافع واستدفاع المضار - في النص السابق - هو التحلي بالأخلاق الفاضلة ، وإطراح الأخلاق الفاسدة . وهنا يصل حازم بحاله بجمال قدامة بن جعفر ، فيتحدث عن الفضائل الأربع بوصفها الفضائل التي ينبغي تأكيدها في الملح ، ونفيها في الملم . ولكنه يضيف إلى ما سبقه إليه قدامة تفصيله الملقب فيها بسيمه « طريق التهندي إلى تحسنت الأشياء وتقيسها » ، فيميز بين تحسين الأشياء وتقيسها من جهة الدين ، أي ما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده ، وتحصاف من المعقولة على تركه وإهماله ، ومن جهة العقل ، أي « ما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو نفع من الجهل والسفاهة » ، ولا يكتفي حازم بذلك ، إذ يضيف إلى المجهتين السابقتين جهة أخرى تنصل بالجوالب النقية في حياة الإنسان ، ويعني بها « ما تؤثره النفس من الذكر الجميل » ، فضلاً عن « جهة الحظ العاجل ، وما تفرغ عليه النفس وتشتهي ، مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال » . (ص ١٠٦) .

ويتواصل حازم مع التقاليد الأرسطية المرتبطة بتقسيم المسرحية إلى مأساة وملهة ، فيقسم الشعر إلى ما يسميه بطرق الجدل في مقابل طرق المزحل . ويعرف الطرق الأولى بأنها « مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه من مروءة وعقل » في مقابل الثانية التي تصدر فيها الأقاويل « من حيون وسخف » . وهذا تقسيم يذكر بأصله الأرسطي ، خصوصاً حين يقول حازم :

« يجب في معاني الطريقة الجديدة أن تكون النفس فيها طاعة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ، ولا يسقط من مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يتشم من ذكره ذو المروءة ، أويكر نفسه عنه » (ص ٣٣٩) .

ولكن هذا كله جعل حازماً يترك الأصول الأرسطية ليركز على الشعر العربي بأوصافه المتميزة . وهذا ما يؤدى به إلى الإخلال على بعد مهم كل الأهمية في علاقة الشعر بالمتلقي ، وهو البعد الخاص بإيمان المتلقي بجدوى الشعر . ويؤكد حازم - في هذا البعد - أن الشعر لا يمكن أن يمتنع تأثيره الأخلاقي على المتلقي إلا إذا كان هذا المتلقي معتمداً بأهمية الشعر مستعداً للتأثر به . ويقول حازم إن الاستعداد نوعان : استعداد بأن تكون نفس المتلقي في حالة توافق مع محتوى القصيدة التي تسمها ، كما قال المتنبي :

لهذا التفسير إلى تقسيم خامس جديد ، حيث أرجع الروائي التشبيه إلى معنى الوصف . ويدفع حازم كذلك ما ذهب إليه ابن رشيقي القيرواني (ولد حوالي ١٠٠٠/٩٩٥ وتوفي حوالي ١٠٩٤م) - في كتابه «العنف» - من أن لركان الشعر (ويقصد بالأركان هنا دوافع الشعر أو محتوياته) أربعة ؛ هي : الرغبة والرغبة والطرب والغضب . كذلك بلغ حازم ما جاءه - في «العنف» أيضا - من أن الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرغبة . ويعتق حازم على كل ذلك بأن هذه التسميات كلها غير صحيحة ، فكل منها لا يخلو من نقص أو تداعيل . (ص ٣٣٦ - ٣٣٧) . وأما الأمر الثاني الذي تنبه إليه حازم كل التشبيه - بعد نقده للتسميات الموروثة للمعنى الشعرى - فيقتل في محاولته وضع أساس فلسفي لمشكلة للمعنى الشعرى . وهو يدرك خطر محاولته ويجدتها ، على نحوಿದೆ لة للقول بأنها بيان للطرق الصحيحة في النظر إلى المعنى ، وتؤكد أن أحدا قبله لم يسلك مسلكه ، ولم يجد إلى ما توصل هو إليه . (ص ١٨) .

والأساس الفلسفي لمحاولة حازم من هذه أن كل الموجودات والأشياء لها كيانات في الواقع خارج ذهن الإنسان المفكر . فإذا وقع شيء من هذه الموجودات والأشياء في دائرة إدراك الإنسان المشترك تكونت للمفكر صورة ذهنية في ذهن المفكر فإذا كان هذا المفكر شاعرا ووضع تلك الصورة الذهنية في إطار تعبير عن طريق اللغة ، فإن هذا الإطار التعبيري اللغوي هو أدلة توصيل صورة الموجود أو الشيء الواقعي إلى أذهان القاطنين وأفهامهم . وقد حدد حازم هذا الأساس تحديدا حاسما بقوله : «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ؛ فكل شيء له وجود خارج ذهني فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في ذهنه تطابق لما أدرك منه ، فإذا صير من تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأفهامهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ » . (ص ١٨ - ١٩) .

والحقيقة أن هذا الكلام ليس أساسا فلسفيا فصب ، إنما هو فلسفي نفسي جمالي في آن واحد . ذلك أن حازما على رعي حال هنا بانتقال الصورة البصرية في عملية الإدراك إلى صورة ذهنية ، ثم بانتقال هذه الصورة الذهنية في عملية الإبداع إلى صورة شعرية . وفي هذه المرحلة الأخيرة تنص الألفاظ في دلالتها على المعنى . هذا من الأساس الفلسفي النفسي الجمالي ؛ ويأتي للمعنى الشعرى أساس داخل ذاتي ، يتصل بمحده أو تمرغه ، وبثقافته في خبرة الشاعر وتجاريه ، ويؤدو في العمل الشعرى ذاته .

إن محتوى الشعر أو مضمونه من محتوى الحياة ذاتها . لهذا فإن أي حصر لمجالات أو موضوعات أو أغراض بمبها لمعنى الشعر إنما هو في حقيقته حصر للشعر نفسه في زوايا ضيقة ، ومتاطق محدودة من هذه الحياة النفسية . فإذا كان لابد من حصر فنيته أن يرتبط كله الحصر بالأسول الأولى للحياة الإنسانية الفاضل . أما أسول هذه الحياة فهي أربعة : خير وشر ووسط وقبح . ويستمد الشعر محتواه - في نظر حازم - من كل ما يمكن أن يخط به التجربة الإنسانية المتصلة بهذ الأسول الأربعة . وينتج هذا المحتوى إلى التلقي ليؤثر فيه روحيا ونفسيا وسلوكيا وأخلاقي . ومثل هذا التأثير - ومن ثمة عناصر المحتوى الشعرى كافة - لهالة حول الخير والشر ، ومنها ما يقترب من

التخييل هوو للمعبر في صناعته ، لا تكون الأقول صادقة أو كافية . (ص ٧١) . ولكن مثل هذا التبرير لابد أن يقضى إلى ضرورة التوقف عند «المعنى» أو «المحتوى» الذي يقوم الشعر بتخييله من زوايته المعرفية وزاويته الأخلاقية .

ويحسم حازم أمر الزاوية المعرفية بموده إلى أسولوه الأرسطية ، خصوصا فكرة «الممكن» ، التي لا تجعل المحاكمة قريبة الحقيقة الحرفية بل الحقيقة بمعناها الأعمق ، الذي يكمن وراء الظاهر . فللحاكمة الأرسطية ليست نسفا للحقيقة التجريبية ، أو تصورا فونترفيا للحياة ، بقدر ما هي تقديم للممكن الذي يتضمن الحقائق الثابتة الدائمة ، المتحررة من الفوضى والتغير والتشتت . وإذا كانت المحاكمة تجاوز الحدود الظاهرة للواقع فإنها تجاوز القرائن الكفنة ، التي تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا . كما أنها تصل إلى هذه القرائن بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضرورة (١٧) . صحيح أن حازما لا يصل إلى هذا التصور الأرسطي تلمعا ، ولكنه يقترب منه كل الاقتراب من الزاوية الأخلاقية الحاصلة ، عندما يؤكد أن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز غويها عليها ، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله البتة ، فكان مناصا لضرر الشعر ؛ إذ المقصود بالشعر الاختيال في تحريك النفس لتفرض الكلام بيقاضه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكمة والمهبة ، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع (ص ٢٩٤) .

ولكن ما الذي كان ينيه حازم بمصطلح «المعنى» ؟ هل كان يقصد به الدلالة الجزئية التي قصد إليها ابن قتيبة ، الذي قسم الشعر إلى أربعة أصرب (١٨) ، فكان المعنى - عنده - هو الفكرة الجزئية ، أو المقصد الثرى من الكلام الذي يمكن أن يوصف بالصدق أو الكذب ؟ أم أن حازما كان يقصد بمصطلح المعنى دلالة قريبة ما نقصد اليوم بمصطلح «المحتوى» ؟

إن حازما يجعل «المعنى» العنصر الأول من العناصر التي يتحقق بها التخييل ، فيقول : «والتخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن» (ص ٨٩) . والسؤال : ما الذي يقصد بمصطلح المعنى ؟ إنه لم يخرج من المفهوم القديم الذي حصر «المعنى» في صورة جزئية ، قد يقصد بها فكرة محدودة ، مصاغة في عبارة واحدة من عبارات العمل الشعرى ، أو يقصد بها خاطرة لا تشغل غير جملة واحدة ، أو بيت واحد من أبيات القصيدة . هو لم يفلت من كل ذلك . ولهذا يرى دارس كتابه أن المصطلحات الموروثة المتصلة بالموضوعات والأغراض والمعاني كثيرا ما ترد عنده بدلالاتها القديمة نفسها . لكن مزيدا من التعصق في درس «المعنى» يكشف عن أن حازما كان واعيا - في كل الكتاب - لأمرين بالغين الأهمية من جهة تحديد مصطلح المعنى ، وبيان طبيعته ودوره في العمل الشعرى . أما الأمر الأول فهو عدم عرضه من المصطلحات الموروثة المتصلة بجانب المعنى ، وعدم رضاه بصورة خاصة عن بعض استخداسات تلك المصطلحات في كتب بعض من سبقه من بلاغيين ونقاد ؛ فهو لا يقبل ، تقسيم قدامه في جعفر (٨٨٨ - ٩٥٨ أو ٩٤٨م) للمعنى الشعرى ؛ ذلك التقسيم السلسلي المعروف : مدح - هجاء - نسيب - رثاء - وصف - تشبيه . وهو لا يقبل كذلك تمديد الرمائي

ومصطلحاتهم في هذه المعالجة ، مع وعيه التام بأسراره : أولها أن تقسيمات سابقة للأغراض والمعان والموضوعات ليست واقية وليست جليمة أو شاملة لأعمال المحتوى الشرعي الشرعي ، بل إنه يرى -وهذه عبارته- أنها « غير صحيحة » (ص ٣٣٧) . ولذا فهو يمدد في تلك التقسيمات ويسرف في التقسيم حتى يصل إلى عشرات التفاصيل والتفريعات المتصلة بالمعنى الشرعي . وهو يضم بعض مصطلحات سابقة ثم يمزجها -في الإطار التقليدي نفسه- إلى أماد بعيدة . وثانيها أن حازمًا عندما ينجح إلى النظرة القديمة ، بما تعتمد عليه هذه النظرة من فصل حد بين ما هو فني وما هو معنوي ، وما تعتمد في تناول المعنوي من تحديد صارد للأغراض والمعان والموضوعات -تقول إنه عندما ينجح إلى هذه النظرة لا يزال يميل النظرة الفلسفية الشاملة -التي تعين على كل عمله- قاصرة بقم عليها تحديثاته وتقسيماته لمجالات المحتوى الشرعي وأفاقه . ومع ذلك فإن هذا الجانب التقليدي في « النجاج » شئيل إذا ما قورن بالجانب الفلسفي الخالص .

ويجمل حازم من البسط والقبض أساساً فلسفياً يستمد منه مصطلحين للجنتين الأساسيين اللذين يرى فيهما مصدر المحتوى الشرعي . هذان الجنتان هما : الارتياح والاكترات (الارتياح) . ثم يضع تحت هذين الجنتين الكبيرين أنواعاً ثمانية ، ويضع تحت هذه الأنواع الثمانية الأغراض الشرعية المشهورة ، كالتسبي والمذبح ، فيقول : « قد تين بهذا أن أغراض الشرع اجناس وأنواع تحتها أنواع . فلما اجناس الأول فلا ارتياح والاكترات وما تركيب منها ، نحو إشراب الارتياح الكرات ، أو إشراب الكرات الارتياح ، وهي الطرق الشاجية . والأنواع التي تحت هذه الاجناس هي : الاستنراب والالتجبر والرضى والغلب والتزاع والتزوع والحوف والرجاء . والأنواع الأخرى التي تحت تلك الأنواع هي : المدح والتسبي والرتاء » (ص ١٢) . ويضم حازم في إحصاءه على الأساس الفلسفي النفسي فيقرن تقسيماته السابقة بالبواعت التي تنبؤها في نفس الشاعر ويأثراها في نفوس السامعين أو القارئ (المتلقين) فيقول إن «معاني الشرع» ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمتحركين معاً . وأحسن القول ما أجمع فيه وصف الحالين» (ص ١٣) . وبعد أن حدد حازم المستوى الشرعي في تلك الاجناس والأنواع ، يعود في مواضيع أخرى من كتابه إلى مزيد من التفصيل والتفريع : فخذة «أقوال حرييات وترهيبات وتغشيبات واستدخايبات» -ولمة «فحص وشاجرة وحكم» - وإشارة واستشارة ، وغرض واتفصل ، وكفاية واستكشاف ، وترهيب وترهيب ، وإطعام وإلحس . (ص ٣٤٠) . الخ . ولكنه يعود مرة أخرى إلى ضم كل هذه التفرعات في مجموعات أربع رئيسية يسميها «أصناف الطرق الشرعية» وهي لديه : التهان وما معها ، والتنازي وما معها ، والمذلل وما معها ، والأهاجي وما معها ، وهو لا ينسى أن يقرن هذه الأصناف الأربع بلكل الأحوال النفسية النفس التي جعله مركباً تناولها للمحتوى الشرعي ، وثبت ذلك الأساس فيرجع كل أمهات الطرق الشرعية الأربع وكل ما معها إلى ما الباعث عليه الارتياح وإلى ما الباعث عليه الكرات ، وإلى ما الباعث عليه الكرات (ص ٣٤١) . وحتى عندما يتبع حازم

دائرة الشر فيكون في قلبها . ولكن يختلف الناس في تحديد ما هو خير وما هو شر ؟ ولمة أمور يعرفها الخاصة دون العامة ؟ ولمة أمور أخرى يشترك في معرفتها العام والخاص .

ولحازم اجتهد هنا في مسألة القيمة واتصالها بالمحتوى الشرعي ؛ فهو يرى أن أعرق المحتويات ما اشترك الخاصة والجمهور في الاعتقاد بأنه خير أو شر . ويقتد حازم هذا بالقطرة الإنسانية ، يرى أن المحتوى الشرعي إذا صمدحها يشترك في الاعتقاد به الناس كافة ، فإن ذلك منه ضرورة التوافق مع ما سقطرت الغفوس عليه . (ص ٢٠) . ومن الجبل أن حازمًا يرد المحتوى الشرعي إلى أصل الحية من الوجهة القيمة الاجتماعية ، وما الخير والشر ، ثم يعود فيربط هاتين القيمتين بأصل الحية من الوجهة النفسية الفردية وما البسط (السعة) والقبض (الضييق) ، فيرى أن قصد الأقوليل الشرعية هو استجاب التنازع واستدفاع المشاعر ، وذلك ببسطها الغفوس إلى ما يرد من ذلك ، وقبضها عما يرد بما يحل لها فيه من خير أو شر . (ص ٣٣٨) .

يبدأ بقر حازم للمحتوى الشرعي أسساً ترتد إلى أسس الحية ذاتها في عالم المتلقى النفسي وفي عاله الاجتماعي بين الناس . وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر الحق هو ذلك الذي خبر الحية خبره عميقة ، وأدرك مجارى أمورها وإدراكاً واعياً ؛ وهو الذي له من قوة التمييز والملاحظة ما يمكنه من الوحي بحقائق الأشياء والأحوال والأزمات والتضاميات (ص ٣٨) . ومعلوم حازم يميل مصادر المحتوى الشرعي من مصادر الحية نفسها ، فلا غرابة في أن يربط المحتوى الشرعي بدوره ووظيفته في الحية . إنه يرى -في مواضيع كثيرة من كتابه- أن المحتوى يميل إلى أشياء وينصرف عن أخرى ؛ ويكثر فيه أشياء ويقل أخرى ، وذلك كله بحسب اتصال الأمر بما عليه البشري في حياتهم . (ص ٢٠) . وهل هذا ، إذا كان المحتوى يصدر عن الحية فلكي يعود إلى هذه الحية نفسها ليقوم بوظيفة واضحة ووضوحاً صير عنه حازم مرات كثيرة في عمله ، ولكنه في واحدة من هذه المرات ترد بين هذه الوظيفة و « موضوعات » الشرع عبارات بالغة التحديد والدقة ، فقال : « لا كان المقصود بالشعر إيهاس الغفوس إلى نصل شيء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخل من فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يحل لها فيه من حسن أو قبح ، وجلال ، وعسّة ، ويجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي ما انتسب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده » . (ص ١٠٦) . وهنا يصل الأمر إلى حد أن يجب حازم حل الشاعر أن يستمد موضوعاته (معنوي عمله) من حياة البشر أنفسهم ، وكذلك من تاريخهم . وهذا ما يؤكد الدور الذي يقرره حازم للشعر ، وهو دور سلوكي أخلاقي اجتماعي .

وعلى الرغم من هذه النظرة الفلسفية العميقة إلى المحتوى الشرعي فإن حازمًا لم يفلت من النظرة الثنائية الجزئية التي كانت سائدة لدى البلايين والنقاد العرب من قبله . ولا شك أن نظره الفلسفية هي المهيمنة على عمله من أوله إلى آخره ، ولكن هذه النظرة الجزئية تقع في أسر للمعالجات القديمة للموضوعات والأغراض وإن حاول حازم أن يرتقي بها من خلال وعي فلسفي للمحتوى الشرعي . وعبارات أخرى ، فإن حازمًا يصدر عن أساس فلسفي عميق في معالجة المحتوى الشرعي ، ولكنه يصطنع في بعض الأحيان أسلوباً سابقه

حيث مصدره ووظيفته من قيم وأهداف أخلاقية ونفسية . وأهم من ذلك أنه يؤكد بذلك الإبداع تقديره البالغ لأهمية الشاعر في حياة الجماعة ؛ تلك الأهمية التي اقترنت - عنه - من أهمية النبوة ، من حيث صلتها بما يحملته الشعر من تأثير أخلاقي في سلوك الجماعة وحياتها :

فلولا جلال سببها الشعرُ مفاوِزُ
بغضاة النملى من أين تُؤذى الكوازم

سابقه في الأخذ بتلك الحدود الضيقة المحتوى الشعرى ، كاللديح والتسبيح وغيرها ، فإنه لا يسلك مسلكتهم تماما ؛ فهو يرى - حل حبل المثال - أن يكون اللديح بأعمال شريفة حالة على كمال الإنسان (ص ١٧١) ؛ وهو يقبل ألا يتجاوز اللديح حد الاقتصاد إلى حد الإفراط ، مادام يثبت حميد الأوصاف ، ويشير إلى مثال يحتذى (١٧١) . وهو يخالف بعض سلفيه عندما يأتي أن يكون اللديح حلية لمن لا يستحقه (ص ١٧١) ، وعندما يأتي أن يكون اللديح مستورلدا متكسبا بشعره (ص ١٢٥) . وهو بهذا كله يؤكد مآلهة في المحتوى من

المواش

- (٧) راجع - على سبيل المثال - الموشح للمرزياني ، للطبعة السلفية ص ٣٦ - ٤٧ - ٤٨ .
- (٨) ابن سينا ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بديوي ص ١٩٨ وقارن بمهناج البليهد ص ٦٩
- (٩) التبايع ص ١١٩ . ويذهب عتق الكتاب إلى أن النص منقول من ترجمة لندوة لغتي بن اسحق .
- (١٠) جابر صفور . مفهوم الشعر ، ص ٢٤٧ .
- (١١) راجع شكري عباد ، كتاب أرسطو طلب في الشعر ٢٠٨ - ٢١٤ .
- (١٢) Butcher, Op.cit p. 164.
- (١٣) راجع الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، الجزء الأول ص ٦٤ - ٦٨ .

- (١) راجع جابر صفور ، مفهوم الشعر ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٩٢ وما بعدها .
- (٢) راجع مهناج البليهد وسراج الأديب ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الحوجه ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١١٤ .
- (٣) Bate, Walter Jackson (Ed.)- Criticism, The Major Texts. New York 1952. p. 38.
- (٤) Edmund, Irwin- The Works of Plato; The Modern Literary Criticism. New York 1956 (The introduction).
- (٥) Butcher S.H. -Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. The 4th impr. London 1951 (see the introduction by John Gaster)
- (٦) راجع - على سبيل المثال - عباد الشعر لابن طيحايا العلوي ، تحقيق طه الحنجري ومحمد زغلول سلام ، ص ١٠ - ١٢

البديع العزنى

في القرن التاسع

ترجمة وتقديم

مكارم الغمرى

تقديم :

مؤلف هذه الدراسة هو المستشرق الروس الكبير ، والعالم الأكاديمى اغناطيوس كراتشكوفسكى (١٨٨٣ - ١٩٥١) . وقد نشرت هذه الدراسة لأول مرة بالألمانية عام (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، ثم صدرت بالروسية بعد وفاته ضمن مؤلفاته المختارة التى ظهرت عام ١٩٥٦ ، موسكو ، ليتجراد ، الجزء الثانى ، الصفحات (٣٦٠ - ٣٧٣) .

ويعد كراتشكوفسكى - بحث - مؤسس مدرسة الاستشراق السوفيتية ، بل - كما يقول توفيق الحكيم - ربما كان عميد المستشرقين فى العالم المعاصر (صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ٥٦) .

كرمن كراتشكوفسكى ما يقرب من خمسة وأربعين عاماً من حياته للدراسات العربية ، تتلمذ خلالها على يديه أجيال من المستشرقين ، كما قدم أكثر من ٤٥٠ بحثاً علمياً تناولت فروعاً عدة من الدراسات العربية ؛ فقد قدم دراسات فى الأدب العربى القديم والحديث ، ودراسات فى لغة اللغة العربية وبلاغتها ، كما قام بدراسة كثير من المخطوطات العربية ، وأرخ للاستشراق ، فضلاً عن دراساته المقارنة فى العلاقات الثقافية والحضارية بين شعوب الاتحاد السوفيتى والشرق العربى .

وجدير بالذكر أن كتب عبد الله بن الحمر ، المعروف باسم « كتاب البديع » ، الذى سبأ ذكره فى الدراسة الحالية ، صدرت له طبعة عربية عن دار الحكمة بدمشق ، احتفى كراتشكوفسكى بشرها والتعليق عليها وإعداد فهراسها .

تتعلق هذه الدراسة بالبديع العربى فى القرن التاسع . ولم يطرح هذا الموضوع من قبل سوى مرة واحدة ، وبالتحديد فى بحث الداغرى ؛ فقد مضى أكثر من خمسة وسبعين عاماً منذ نشر الأستاذ الداغرى أ . ميرين أول مؤلف كبير له باسم « البيان العربى »^(١) . وحتى وقتنا هذا لا نستطيع أن نشير إلى عمل مناظر . وطبيعة الحال ، لم يستطع ميرين أن يرتد أفتاً تاريخياً واسعاً ؛ لأن مصاحره فى غالبيتها تنتمى إلى حقبة هبوط العلم العربى ، حيث لم يكن قد حان الوقت للتعرض لآى موضوعات تفس نشوء البيان والبديع العربيين ، ومرحلة البداية لها . وفى السنوات العشر الأخيرة ظهر الكثير من الجليلد ؛

ففى روسيا توصل الإعداد النظرى لفن البيان المام إلى تشكيل مدرستين : إحداهما مدرسة الكسنفر فسيلوفسكى ، التى تتميز بجنوحها تجاه التاريخ ؛ أما الأخرى فهى مدرسة أ . بوتيين ، التى تسم ، حل خلاف الأخرى ، بالطابع اللغوى النفسى . وقد عاجلت أعمال كونج على نحو جديد البيان فى الإنجيل^(٢) . وقدم ركيندروف تحليلاً لبعض المجازات فى اللغات السامية^(٣) . وقام أحد العلماء العرب منذ مدة ليست بعيدة بمحاولة لرصد تاريخ تطور النقد عند العرب فى ملاحه العامة^(٤) . وهناك الأعمال الجامعة ، وعلى سبيل المثال ، كتاب لارسون (Hans Larsson) الذى يحظى بشهرة عالية

(La logique de la poesie) (باريس ١٩٠٩) ، حيث يوضح هذا الكتاب بشكل كاف كم سرنا قديماً في أرائنا النظرية منذ زمن ميرين .

ولى جانب الأعمال النظرية المركبة ظهرت في الشرق أيضاً مواد جديدة في مجال البديع العري . وقد نشر هناك الكثير من الأعمال التي لا تأخذ بالنتج النقدي . وهكذا ، فحتى وقتنا هذا - خلافاً لعمل ميرين - لا يوجد عندنا في هذا المجال نص واحد يأخذ بالنتج النقدي . بيد أن هذه المواد الجديدة وإن كانت لن تسمح بالرصد بصورة قاطعة لنق البديع العري فإنها ستسمح بتحديد بعض من الخطوط العامة لبروز البديع في المرحلة الأولى له . وهذا هو الهدف الوحيد من دراستي .

كان هناك ثلاثة نتائج كبرى للبديع ، معروفة في الأدب العالي ؛ وهي كلها أصيلة إذا قيست بتأثيرها في مجالها الخاص ، ولها الحق في أن تلقى بالكلاسيكية^(١) .

النتج الأول هو اليوناني ؛ وهو أكثرها شهرة في كل مكان . وهذا النتج الذي تشكل تحت تأثير أرسطو يستحق الآن في كل فروع لقب الأوربي بعلامة .

والنتج الهندي كان ومزال كلاًسياً بالنسبة لأدب التبت والأدب للشعوب ؛ ويمكن أيضاً رصد أسسه عند شعوب الشرق الأدنى . ولم يحسم بعد نهائياً موضوع إمكان التأثير الجاهل للنتج الهندي على الصيني . في حالة الاستنتاج بالنقدي يمكن أن يكون القوي في إدراج النتج الصيني ضمن النتائج الأصلية ، برغم أن هذا النتج كان كلاًسياً بحسب بالنسبة لجبال اللغة الصينية .

والنتج الثالث هو العري ؛ وقد صار في متناول كل شعوب الشرق الأوسط مع انتشار الثقافة العربية الإسلامية ؛ ولحت تأثيرها المباشر توجد الآداب الإيرانية ، والتركية ، والمندوسستانية ، والأفغانية ، وآداب أخرى . ومن خلال وساطة الأدب الإيراني أثر الآداب العري على أدب جورجيا ، كما تظهر آثاره في الشعر اليهودي في القرون الوسطى .

وفي وجود مثل هذا الانتشار وهذا التأثير يكسب موضوع أصالة البديع العري أهمية خاصة . هل يبرز البديع العري في مجال لفنه الخاصة ، أم أننا هنا فحسب بصدده أحد الأقرب للصحة للنتج أرسطو ؟ إن هذا الموضوع مشروع تماماً ؛ سبباً وأنه من المعروف لنا جيداً التأثير الجاهل للعلم اليوناني على الثقافة العربية بشكل عام ، وبخاصة في بداية القرن التاسع . وكان الوسطاء في معظم الحالات من السورين . وكما هو معروف تمكن بعض العلماء الألمان خلال عشر السنوات الأخيرة من الكشف عن مظاهر التأثيرات اليونانية اللاتينية على نظرية قواعد البلاغة العربية^(٢) . وطبعاً أننا هنا على بعد خطوة واحدة من البديع العري . وسوى اليونان ربما يتأتى إدراج الهند أيضاً في دائرة البحث ؛ فقد نفذ إلى الأدب العري عبر إيران الكثير من المضامين الأدبية الهندية ، وكان للطلب الهندى كثير من الانتصار في بلاط خلفاء بغداد . ومعروف لدينا أسماء بعض العلماء الهنود الذين انتقلوا للعيش في العاصمة بفضل البراسكة . غير أنه نجب الإجابة بالنقدي من السؤال الخاص بتأثير الهند على البديع العري ؛ فنحن

نعتقد إمكان إثبات الحدود الزمنية . أما الاكتشافات غير العقلية في مجال البيان والبديع ، المعروفة لنا حتى الآن ، والتي تنسب تقليداً إلى الهند ، فيتحتم حالياً حسبنا أسفاراً دينية^(٣) .

يتطلب موضوع التأثير اليوناني دراسة أكثر قريباً . وعلى الرغم من أنه أكثر تنقيهاً منه من الممكن إضماره بصورة أكثر كمالاً ؛ لأننا نمتلك في هذا المجال مادة أكثر اتساعاً . وسنرى فيما بعد أن النتيجة هنا أيضاً واحدة : فالبديع اليوناني لم يكن له ثمة تأثير مباشر على نشوء البديع العري وتطوره .

إن تأثير أرسطو على العلم العري معروف جيداً بشكل كاف . ومن للمحال أيضاً ننق أن البديع والبيان لأرسطو قد ترجما إلى العربية منذ وقت مبكر . وقد يكون هناك كثير جدل حول التواريخ الدقيقة لأسس الترجمين ، إلا أن هناك حقيقة لا شك فيها ، هي وجود ترجمات عربية لهذه المؤلفات في القرن العاشر^(٤) . ومع ذلك ليس في مكتنا إمارة الظن من أي آثار لأفكار أرسطو في الأعمال العربية الخاصة بنق البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً شديداً في الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف اليوناني . وبغير مثال في هذا الصدد هو الجاسط الشهير ، الذي ترقى في (٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م) ؛ فقد كان على معرفة جيدة بأرسطو « مؤلف للطق » ، كما كان يدعوه عادة على صفحات أصله ، بخاصة في « كتاب الحيوان » . بيد أن « مؤلف للطق » هذا يستشهد به بوصفه مصدراً موثقاً به فقط في علم الحيوان ؛ وذلك لأن كل الاكتشافات مأخوذة من كتاب من الحيوان^(٥) . وهناك أيضاً شك في مدى معرفة الجاسط ببقية مؤلفات أرسطو^(٦) ؛ إذ لا يوجد حالياً إمكان لحسم هذا الشك . بيد أنه يمكن الجزم بأن أرسطو لم يكن له أي تأثير على تطور تحليل الإنتاج الشعري عند العرب . فنق البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر في تاريخ البديع العري . وفي ضوء شعبية أرسطو الكبيرة عند العرب كان من الممكن أن يبدو هذا الظرف ، للنظرة الأولى ، غريباً بعض الشيء ؛ اللهم إلا إذا كان من للمحال الاكتفاء بالتأثير الذي يقول إن دائرة قراء أرسطو ومعلقيه كانت تشكل دائماً وتقريباً من الفلاسفة أو المشتغلين بالمعلوم الحقيقي . أما منظور الأدب ومؤرخوه والفيلولوجيون بالنق الضيق فقد انتدعوا جانباً . وإذا نحن أوطنا قليلاً في تاريخ البديع لأرسطو عند العرب فسنبطل على طعنين اثنين شهيدين هما ابن سينا وابن رشد . ومن المضحك في أن يكون الأخير قد فهم البديع عند أرسطو فهماً صحيحاً ؛ فحين أمده نقله بشكل حر حدد الترجمات على أنها « فن للمبج » ، واكتويديا على أنها « فن المهجاء »^(٧) . وعلى هذا الأساس تقدم الفصائد العربية في للمح على أنها ترجمات ؛ والمجالية على أنها كويدييات . ومع هذا الفهم حتى من جانب الفلاسفة أنفسهم يصير من الواضح أن منظرى الأدب كانوا يساطة يستشعرون كثيراً من التقور لجهل النتج اليوناني . كان الجاسط يستشهد أحياناً بعلق أرسطو ، ولكن على نحو لا يتطو من سخرية خفية ؛ فهو يقول : « ألا ترى أن كتاب للطق الذي قد وسم هذا الاسم لوقرته على جميع علماء الأسطر وبلغاه الأعرب لم فهو كما أكثر »^(٨) . ويمكن ابن الأثير - لمنظر للمروى - حين يتحدث في سخرية عن ابن سينا^(٩) : « وكذلك جرى الحكم في أهل الكتبية ، كعيد الحيد وابن الحميد والصلبي وغيرهم : فإن أدعت أن هؤلاء

وإنه لمن البصر للغاية تقدم مؤلفه في القرن العشرين من زاوية مضمونه أو تصنيفه ، وقد رأينا أن تحليله للبيوع والمجمل لم يكن مفهومًا حتى بالنسبة للجيل التالي له ، وسرعان ما انخفض تمامًا . ومن غير المفهوم تمامًا بالنسبة لنا مبدؤ في التصنيف . ويمكن الجدل أيضًا حول التفصيلات ؛ لكن مثل هذا النقد من جانب وجهة نظرنا المعاصرة ، ودون النظر إلى الناحية التاريخية ، هو شاغل بلا جدوى على الإطلاق .

ودون أن نحشد لتحليل كل إنجاز على حدة ، سأسرد مع ذلك أنواعه الخمسة في الديج ، كي أعطى تصورًا صحيحًا من منهجه . وتبينًا لأهميتها فإن المصطلحات هنا لا تتطابق تمامًا مع اليونانية والرومانية . وعليه فمن الضروري طوال الوقت الاحتراس من إقحام المفاهيم الغربية على التصور الأصلي .

إن أول نوع من الديج ، تبعًا لتصنيف ابن المعسر ، هو الاستمارة ، والاستمارة على وجه التحديد . إن هذا المصطلح يترجم بكلمة « ميتافور »^(١٧٦) ، ولكن لمثلة ابن المعسر نزع أن معناه عنده أوسع كثيرًا . وفهم هذا المصطلح « ميتافور » كان ممكنًا في مفهوم أرسطو فقط إذا اشتمل على مجاز التضمين والكتابة . والمصطلح الثاني ، الذي لا يقل صعوبة بالنسبة للترجمة ، هو التجنيس بأشكاله ، أو الجانسي والجانسية ؛ ومعناه العام القرابة . وهنا تبدو فكرة « ميرين » عتازة ؛ فهو يترشح ترجمة هذا المصطلح بكلمة (Homogeneity)^(١٧٧) . والمصطلح الثالث هو المطابقة ، وتفسير أدق « التشبيه » ، والمطابقة العامة أهم برون فيه فكرة « المقابلة »^(١٧٨) . ولكن المطابقة في نظرية ابن المعسر لا تعني دائمًا المقابلة . والديج الرابع يوصف ببعض الإسهاب ببساطة كاملة ، هي « رد أصحاج الكلام على صلوحها » على ، وهو يعني « عودة النهاية للبداية » ، وهو يمثل إضاح البداية والنهاية ، ويتوازى مع « Ploke »^(١٧٩) في الديج اليوناني والروماني ، وفي منهج كونج . والمصطلح الخامس هو للذهب الكلامي ، أي « المذهب المنطقي » أو « القياس المنطقي » ، وهو بالطبع ليس من فنون الديج . ويمكن تفسير عدم تفرقه من المنهج الأخير باحترام منهج ابن المعسر .

ومن الطريف أن هذا الديج هو الوحيد الذي لا يضعه ابن المعسر بنفسه — طبقًا لاعتراؤه الخاص — حيث إنه يرى أن سلفه في هذه الحالة المحددة هو الجاحظ الشهير^(١٨٠) . وهذا الموضوع مهم بالنسبة إلينا ، لا سيما أنه يجعل بعض التطبيقات بالنسبة لتاريخ الديج السابق . والأمثلة الأخرى كلها تجعل عند ابن المعسر طابعًا لغويًا بحتًا ، أو نثرًا أدبيًا .

وموضوع ارتباط ابن المعسر بالجاحظ أمر مفهوم تمامًا ؛ فالأخير يعد المؤلف الوحيد قبل ابن المعسر ، الذي تعامل مع قرب مع موضوعات النظريات الأدبية . وسوف نتناول فيما بعد مزيد من التفصيل ؛ أما هنا فتجدر الإشارة إلى أن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تمامًا لمؤلف « كتاب الديج » . والفرق عظيم بدرجة تجعل من الممكن القول بصفة مبدئية بأنه من المستحيل بأي حال مسان الجاحظ تمامًا مباشرًا لابن المعسر ؛ فتكون تفكيره كله يغني إمكان التحليل المنهجي للأسلوب الشعري ؛ فهو يجب النظريات المركبة المتضاربة والتعميمات . وليست الفكرة غير المنظمة هي ما يجلبه إلى

نقلنا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك في الجواب هذا باطل بى أنا ؛ فإن لم أعلم شيئًا ما ذكره حكيم اليونان ولا حرفه . ومع هذا فانظر إلى كلامي فقد لودت لك نبذة من هذا الكتاب . وإذا وقعت على رسائل ومكتاتيل — وهي عدة مجلدات — وعرفت أن لم تعرض لشيء ، مما ذكره حكيم اليونان في حصر المعاني ولقد فلوطني بعض المتفلسفين في هذا ، واتساق الكلام لأي شيء ذكره لأي على بن سينا في الخطابة والشعر ، وفكر غربًا من ضروب الشعر اليوناني يسمى اللاغويا ، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأي على ووقفي على ما ذكره ، فلما وقعت عليه استجملته ، فلهذا طوّل فيه وعرض كأنه يخاطب بعض اليونان ؛ وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام المعري شيئًا .

ومع هذا الطرح للأشياء يكون من الصعب اقتضاء آثار التأثير اليوناني على بروز البيوع المعري ؛ فقد ولد في بيئة مغايرة تمامًا ، في دائرة اللغويين العرب والمثليين الذين ينطلقون لا من نظرية غربية بل من متابعاتهم للفهم الأم . ونحن نشكك هنا الأسس لزيد من الوثوق بالتقليد الأدبي المعري الذي يمد ابن المعسر — الشاعر والأديب المصروف — رائدًا في مجال البيوع ، أو هل الأصح ، الكتيبيات والاستمارة الشعرية^(١٨١) . كتب هذا الخليفة الناصر ، الذي استخلف يومًا واحدًا ، والذي قتل في سنة (٤٩٩هـ/١١٠٨م) كتابه عن الجليد — « كتاب البيوع » — في الربع الأخير من القرن التاسع . وفكرة هذا البحث المصروف حتى وقتنا هذا فقط في خطوطه اسكوريل^(١٨٢) بسيطة جدًا ؛ وهي ما يتجسد في المؤلف نفسه في القلمة ؛ فهو يريد أن يوضح أن « الجليد » — أي الأسلوب الجليدي باستعاراته وكتابه وبجاراته — لم يأت به شعراء الانحياز الجليدي ، كما يعتقد دائمًا ؛ فناصر هذا الأسلوب تصادفًا في القرن والأحاديث وفي لغة البدو . ويتصغر الاختلاف فقط في أن هذه المجازات كانت تستخدم في الزمن القديم على قلة ؛ أما في الشعر الجليدي ، خاصة منذ عهد أبي تمام ، فإن هذه الأشكال المفروسة بشكل مصطنع قد أسس استخدامها . ولتدعيم هذا الرأي جمع ابن المعسر في حصة لصول أمثله خمسة مجازات وضعها . ومن المحتمل أن يكون قد ألحق بنفسه مؤخرًا الثاني عشر فصلاً عن « جمال » الحديث والشعر . ولا زالت معايير تصنيفه غير مفهومة ، وكذلك أسس مقابلة الديج بالجمال . وكان هو نفسه يشرح جيدًا ؛ فعند انتقاله إلى هذا الجزء كان وهو في كامل وعيه يمتأثر بوصفه رائدًا ؛ يتبأ بأن أفكاره مستير اعتراضات كثيرة ؛ فسيجد البعض أنواعًا جديدة من البيوع ، وسيضم الآخرون الجمال إلى البيوع أيضًا . وإقراره الداخلي يمثل هذه المحاولات التي يتبأ بها في المستقبل تكشف عن خط تفكير عالم حقيقي ؛ فهو يرى جيدًا أن الاصطلاح لا يزال غير ثابت تمامًا ، كما أنه لا يعد تصنيفه قاطعًا ؛ ومن ثم فالاختيار الحر متروك أمام باحثي المستقبل .

لقد نتجح أن الأفكار التي دفعها ابن المعسر كانت نبوءة ؛ ففي التطور المقبل للبيوع المعري زادت أنواعه إلى مالا نهاية ، وانخفض تمامًا الفرق بين البيوع والجمال ؛ أما كل الأنواع التي وضعها ، والتي كانت حيوية ، فقد دخلت إلى البيوع . وقد لقيت بعض ترميزاته الكثير من الاعتراضات ؛ بيد أن كل العلماء يقدرون مثاقره حتى التقدير ، ويلقبونه بأول باحث في الأسلوب الشعري .

لغة الحيوان^(٣٢)، ويثمله في مقدرة اللسان على التقليد، ونظرت له إلى الإنسان بوصفه عالماً للكتلتات غير المبرجة^(٣٣).

ويطيق الجاحظ للمعجى القرن الذي تطرقت له موضوعات الأدب، وهو يعلم ضروريًا أيضاً بالنسبة للمجلات الأخرى^(٣٤). وهو على علم بوجود أدب آخرى، لا اليونانية والإيرانية فحسب، بل أيضاً الهندية والزنجية (المفهومة بشكل سلاج للغة)^(٣٥). وهو يحدد أنواع الأدب ببساطة للغاية في: الشعر، والحطابة، والرسائل، ويذكر أقسام كل منها^(٣٦).

وهو، بالطبع، يولي الشعر عناية خاصة، وينتقب عن مصادره في الحقيقة الواقعية؛ وهو ما يتفق تماماً مع وجهات النظر المعاصرة، كما أنه يسعى إلى تفسير القصائد عن الجبن والغول بأسباب واقعية^(٣٧).

وهو على معرفة جيدة بأعمال علماء اللغة والأدب، ولكنه يسعى إلى الحفاظ على استقلاليته عن نظرياتهم الفسقية، ولا يجب أن يتبع في غير تبصر وجهات النظر الفسقية عنه. وهو لا يفتي - مثلاً - أن اصطلاح الجور قد ابتدعه الهلالي، لكنه يثبت أن بعض المصطلحات كانت معروفة منذ وقت سابق على ذلك^(٣٨). كما أن بعض مبادئه للتأجير التاريخية الأدبية المعاصرة كان قريباً منه، وعلى سبيل المثال كان معروفًا لديه النقد على أساس مقارنة مصنفين مختلفين^(٣٩)، وكذلك موضوع أصالة المصدر أو كونه تقليداً؛ وهكذا^(٤٠).

ومع هذا القدر من النظريات المختلفة، وأحياناً المتسعة جداً، فإن الموضوع الذي يشغل ابن المعرّ في كتاب البديع - يمثل مرتبة متأخرة تماماً عند الجاحظ. وبالطبع، توجد عنده بعض الملحوظات التي عكس هذا الموضوع، لكن هذه الأشياء الصغيرة لا تكن تشغله كثيراً؛ فهو لم يكن شغوفاً بالتحليل المنهجي للأساليب الشعرية. ويصعب هذا واضحاً بشكل خاص عند مقارنة مصطلحاته في البديع بمصطلحات ابن المعرّ؛ فكل شيء عند الجاحظ غير ثابت، أما في كتاب «البديع» فكل مصطلح له معناه المحدد، بغض النظر عما إذا كان موثقاً في ذلك أو لم يكن. ويختفي تقريباً المعنى الاشتقاقي للمصطلح عند ابن المعرّ؛ أما عند الجاحظ فعلى العكس؛ ينتقل المعاني الاشتقاقي والاصطلاحي عادة الواحد إلى الآخر دون تحديد واضح. وأفضل مثال على ذلك كلمة البديع نفسها؛ فالجاحظ يستخدمها مراراً لا بالمعنى الاصطلاحي الفني Terminus Technicus وهو «الجديد» أو «الأسلوب الجديد»، بل بمعناها الأول، وهو: «الغريب»، أو «الأصل»، أو «غير العادي»، كتحديد لبعض المخلوقات من حية الإنسان والحيوان^(٤١). وهو في عمله المتأخر، أعنى «كتاب البيان»، يستخدم «البديع» بشكل أكثر كثافة في معناه الاصطلاحي، ولكننا نستشعر حتى في هذه الحالة أنه على غير العادة بعض الشيء، وأن المصطلح لم يعد ثابتاً بعد^(٤٢).

وإذا انتقلنا إلى المصطلحات الأخرى فلم نجد لدى الجاحظ شيئاً يشابه التصنيف المنهجي لدى ابن المعرّ؛ كما أننا لن نلقى كل مصطلحاته. ومن جهة أخرى فإننا نجد لديه عدداً من المصطلحات الجديدة. ثم إن مصطلحاته بسيطة كالتشبيه لا يظفر بالثبات لديه على الإطلاق. والجاحظ يفهم أحياناً بالمعنى المشار إليه^(٤٣)؛ ومع ذلك فليس نادراً أن يحمده بـ «مثال» وأيضاً بـ «استعارة»^(٤٤). وعموماً فإنه

الاستعارات المختلفة في مجالات أخرى تماماً؛ حيث تقابلنا بالصدفة ملاحظات شاردة عن الأسلوب، وهذه الملاحظات كانت، بالطبع، معروفة لابن المعرّ؛ ومن المحتمل أن يكون قد أعاد صياغتها، لكن منهجه وطريقته في المعالجة لم يقتبساً عن الجاحظ. وسرري فيما بعد أن مفهوم البديع نفسه لدى الأخير غير ثابت على نحو مطلق، ولم يحصل على ذلك الشكل المتمثل نسبياً، الذي فضله أمكن أن تظهر عند ابن المعرّ فكرة بوجه. نحن إذنا وضع في تاريخ البديع المعري يؤكد فيه علمنا التقليد الأدبي المعري. إن كتاب ابن المعرّ كان يعنى الأول في هذا المجال؛ وهو أصيل حقاً. وابن المعرّ - بالطبع - كان يعرف كل الآثار الأدبية لشعبه، بل كان يعرف كل أسلافه في المجالات المشابهة، لكن الفكرة الأساسية لمؤلفه تنتمي إليه وحده؛ فهو أول من قام بمحاولة التحليل المنهجي للأسلوب المعري عند العرب، على نحو ما كان هو نفسه - بطبيعة الحال - يفهم ذلك.

ومن الممكن طرح سؤال آخر هو: لماذا نتحدث عن الجاحظ بخاصة، وليس عن أعمال الآخرين ممن يتقدمون إلى القرن التاسع نفسه؟ إن إجابتي بسيطة للغاية؛ فهي اعتقادي أن الجاحظ وحده هو الذي يمكن مساواته في هذا المجال بابن المعرّ؛ فأعماله وسدعا مكرسة بصفة خاصة لنظرية الأدب. وطبيعي أننا إذا أردنا أن نرصد بروز الاهتمام النظري بالموضوعات الأدبية فيسكون من الضروري جميع ملاحظات فردية لدى القسرين والفيولوجيين.

ولأسف، فالجاحظ لا يتسنى إلى الكتاب الذين يبيعون الاقتراب منهم بلا جزاء، ونقص الكتابات النقدية عن أعماله في حد ذاته يصيب هذه المهمة بشكل غير حادى، كما يزيد من صعوبتها أسلوبه الفريد. لقد أعطى المسكرى^(٤٥) - المنظر الأدبي - تشخيصاً رائعاً للجاحظ منذ أكثر من عشرة قرون ونصف حين قال: «هو كان أكبرها وأشهرها كتاب (البيان والبيان) لأي معانٍ معروى من بحر الجاحظ؛ وهو لمعمرى كثير الفوائد، جم المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والنفير الطيفة، والحطاب الرائعة، والأخبار البارة، وما حواه من أساء الخطيباء والبلاء، وما به عليه من مقاديرهم في البلاغة والحطابة، وغير ذلك من فونه المختارة، ونعمته المستحسنة، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومشترة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصنع الكثير». ويميز الأسلوب الأمي للجاحظ - بشكل خاص - ملاحظاته بالنسبة للموضوعات التي تهتم؛ فهي مبشرة لا في «كتاب البيان» وحده؛ وهو الشيء الطبيعي للغة، بل أيضاً في كتاب «الحيوان».

ودرسته عن الكلمة والأدب وترتيب مع علاقة وطيدة مع نظريته في التعبير أو البيان؛ أى التعبير من خلال اللفظ، والخط، والإشارة (بلون كلمة وبدون إشارات كتابية)، والعقد^(٤٦). كما يذكر لمعة مرات أيضاً الوسيلة الخاصة وهي النسبة، غير الواضحة تماماً، التي كتب عنها «فالتر» منذ مدة ليست بعيدة. وعقل أهمية لدينا والتعبير من خلال اللفظ، بصفة خاصة، الذي يفسره الجاحظ في كتبه. وكذلك فإن تحليله للغة أيضاً دال للغاية؛ بيد أن مزيداً من البحث المفصل في اللغة قد ينتج ما يبعدها جداً. إن اهتمام الجاحظ بالفلسفة الطبيعية كان دائماً يجره إلى الطرق الزلزلة. وعمل على ذلك حينه عن

أن أحصى هنا الأسباب التي جعلتني أعدد أكبر قليلاً ما يعده الآخرون في المتعد. وإن استطيع الموافقة على رأي دقي جوي، الذي ينسب موته إلى سنة ٨٤٨م^(٣٧). ومثل أهمية كبرى بالنسبة لنا موضوع أساتذته مختصاته التي هم أنفسهم أساتذته ابن المعتز (المبرد) وشعلب^(٣٨)، وعليه فقد كان ينتمي إلى الدوائر الأدبية نفسها. وهنا تشكل ذوقه الأدبي، وتكونت تربة اللجلد من نظريات ابن المعتز.

وعند قراءة مؤلفه البارز «فقد الشعر»^(٣٩) يتألم شعور بعض الحسرة؛ فهو يختلف أشد الاختلاف من حيث بنائه وأسلوبه عن أعمال الجاحظ وابن المعتز. ويمكن القول، أحياناً، إن وقعه يبدو كما لو لم يكن عربياً تماماً. والتضيق للفتن هذا يتمثل في قصة حياة المؤلف الأدبية؛ فإلى جانب دراسة قدامة الأدب، اشتغل كثيراً بالفلسفة، وذاعت شهرته بوصفه عروفاً للملحن. وهذا ما يمكن استنتاجه من أعماله، وهذا ما لاحظته عنه «وقوت» ذات مرة^(٤٠).

ونحن نعرف أيضاً أن والده كان سحياً، وأنه هو نفسه اعتنق الإسلام في بداية القرن التاسع. كل هذا يشهد بدرجة كافية بأنه كان مرتبطاً عن قرب بمجال العلوم العلمانية، الذين كانوا يشتغلون في المرتبة الأولى بترجمات المؤلفين اليونانيين. إن الاختلاف الكبير بين قدامة وهذه الدوائر كان يكمن في أنه كانت لديه ميول تجاه موضوعات الأدب الرفيع، وثقافته الفلسفية؛ وطبعاً أن هذه الأمور كان يجب أن تترك أثرها على أعماله في هذا المجال. ونحن لا نجد خطأ موازياً له في هذا العصر ولا في العصر التالي له، حتى ابن سينا وابن رشد لا نجد فيها شيئاً له قريباً منه.

إن عمل قدامة لا يعاني على الإطلاق من غياب المنهج أو الحطة؛ ووفقاً لذلك فإن دراسته للشعر تقع في حصة أجزاء: دراسة للأوزان، ودراسة للقافية، ودراسة لتركيب القلوي، ودراسة للمعاني، ودراسة للنقد. وحصل قدامة غصص للنقد بالدرجة الأولى، وذلك لأن الأجزاء الأخرى — على حسب كلماته — ستدرس فيها بعد على أيدي علماء آخرين، أما النقد فقط فهو مهم بالنسبة للشعر.

وإنطلاقاً من المفهوم العام الشائع عن الشعر بأنه قول موزون مغنى يدل على معنى محدد، نجده يحدد أربعة عناصر مركبة للشعر: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية. ويتشكل من التراكيب المختلفة لهذه العناصر ستة اختلافات جديدة. وبما أن القافية تعد مجرد لفظ، ويجب أن تفصل من هذه الاختلافات، ولا يبقى إلا اختلاف القافية مع المعنى؛ وذلك لأن القافية تستطيع أن تعبر عن فكرة لها علاقة ما بمعنى القصيدة. وبهذا الشكل يتبع ثمانية عناصر للشعر: أربعة عناصر بسيطة، وأربعة مركبة. وفيما يخص العناصر الأربعة البسيطة فإن قدامة يجلل ثلاثاً منها، وهي اللفظ والوزن والقافية، بطريقة عابرة ببعض الشيء، في الوقت الذي يولي فيه للمعنى الاهتمام الأكبر. وفي الجزء الثاني من الكتاب يتحدث قدامة عن مزج العناصر؛ أما في الجزء الثالث فيتحدث عن العيوب في القصائد وفق الحطة نفسها: اللفظ والوزن والقافية، والمعنى.

ويمكن النظر إلى كتاب قدامة من جهة غطته بوصفه دراسة كاملة عن الديبع. وهو يوفق في ثرائه عمل ابن المعتز كثيراً. وكذلك يختلف «فقد الشعر» بصورة جوهريّة عن الأعمال الأخرى في كل

لا يذكر أنواعاً مهمة، مثل «الجناس» و«الطائفة». وإن أقدم تحليل كل الألفاظ التي قد لا تكون مفهومة ومتعة إلا لدى المشتري. ولا حاجة أيضاً للحديث عن مدى اختلاف معالجة هذين المعلقين للموضوعات نفسها من الأسلوب الشعري واستقلاليتهما. ويمكن أن نؤكد — دون أي تحفظ — أن منيع ابن المعتز قد تشكل دون أن يكون للجاحظ تأثير مباشر فيه. ومثل هذا التحليل مهم أيضاً من وجهات نظر أخرى لتشخيص كلا المعلقين، ولتوضيح امتكاساته في هذه المؤلفات. إن الجاحظ يظهر أماناً بوصفه رجلاً موسوعياً وفيلسوفاً طبعياً ذا ميول كبيرة تجاه العلوم الطبيعية التاريخية؛ وظواهر الأسلوب الشعري بالنسبة إليه هي مجرد جزء ضئيل من فضاء ضخم. وليس للتصنيفات عنده أهمية؛ فهو لا يتوقف عندها، ما يعطى عادة أي تعديلات، وهو يعالج المشكلات العامة في غلة واسعة وعادة وفق المبادئ المنطقية، دون أن يضيف الإطارات الراجعة لتجهجه. ويملك للعلوم الطبيعية عجمية عادية من ضيق أفق المنورين العرب في موضوعات اللغة أيضاً. وكان من الممكن أن يكون منهجه مشمراً للغاية في هذا المجال لو أنه وجد مكملين. إن طريفته في التلخيص والسمي تجاه التسلية، للأصناف، قد حجت كل الجوانب الإيجابية لنشاطه العلمي. وقد رأته في الأجيال المتأخرة مجرد راوٍ ومتحمس، وبات لزاماً على العلماء أن يتفقوا مع رأي العسكري فلا يتفقا مآثره.

إن منيع الجاحظ لم يكن له أي تأثير؛ إذ لم يغضل الكثيرون من المحبين به تصوراً واضحاً لنظرياته. ومن الصعب على ابن المعتز أن يدعي لنفسه لقب الموسوعي مثل الجاحظ؛ فهو شاعر وأديب، وهو مجرد باحث في الكلمة الشعرية والأشكال الشعرية. وقد كتب كل طاقته للكلمة، فهو لا يرى شيئاً سواها. إن موهبته التحليلية كلها موجهة إلى الكلمة، فمنها يستلهم منهجه بكل ما فيه من حيوية. وفي البداية كان لنهج عمله في مجال الكلمة الشعرية نتائج رائعة، ولكن هذا المنهج، بعد أن سقط في أيدي من جاءوا بعده من هم أقل منه موهبة، انحدر تدريجاً إلى منيع ميت، وربما استطاع منيع الجاحظ وحده أن يبعثه إلى حياة جديدة.

إن تعرف وجهات نظر الجاحظ بالنسبة للديبع يسهل علينا استنتاجاً آخر مهم للغاية، يمس موضوع ظهور الديبع العربي. وسواء أخذنا في الحسبان أعمال الجاحظ الأولى في هذا المجال أو بحثنا لدى أسلافه من المنورين والتحوليين والمفسرين عن ملاحظات متناثرة، فني كلنا إلى الجاهل بحد الاعتراف بأن الديبع العربي قد يبرز من تربة الدراسة اللغوية، وليس تحت تأثير التفكير المجرّد. وقد رأينا في مثال الجاحظ كيف برزت مصطلحات الديبع، وكيف يبرز من المعنى الاشتقائي البسيط للكلمة — بعد كثير من التقلبات والتغيرات — معنى خاص يبعد بالمعنى المعاصر تماماً عن السيكلوجية اللغوية. إن تحليل أمثلة ابن المعتز والجاحظ يشهد بشكل مقنع ودرجة كافية بأن الديبع العربي تأسس في البداية على مبدأ لغوي، وربما يمكن بهذا تفسير السبب في أن الديبع النفسي لأرسطو لم يؤثر طويلاً أبداً على العرب، وبقي دائماً بعيداً عن منطري الأدب.

وفي حديثنا عن الديبع العربي يجب أن نأسي أبداً للمثال الثالث وهو قدامة بن جعفر، المعروف منذ مدة لا بوصفه جغرافياً، بل منظرًا للأدب. وهو لم يحصل بعد على مكانته في العلم الأوروبي. وإن استطيع

المعزّ فحيا يتصل بتاريخ البيوع المعري ، فإنه لا يلزم الاعتقاد بأن كتابه «نقد الشعر» قد وجد قراء قليلين ؛ فاسمه ومؤلفه معروفان جيدا منذ القرن التاسع ، حين كتب «العمدة» مؤلفه المجادل له «نقد الشعر»^(٤٦) ، وحتى القرن الخامس عشر ، حين أورد ابن خلدون اسمه في مقدمته الشهيرة للغاية بوصفه واحدا من أشهر خمسة معلمين للبيان .

وهنا يتنهي بحثنا . وقد عرضنا ثلاثة نماذج لتاريخ البيوع المعري في القرن التاسع : الجياض ، وابن المعزّ ، وقدامة . وتختلف مؤلفاتهم ، ولا يقل اختلافنا عن ذلك مصيرونهم الأدبي . ويتقدم عاشق الأسلوب الشعري ، والشاعر النغمس في جمال الحديث ، الذي يضع الشكل فوق المضمون ، إلى مستوى سابق للعمل الموسوعي للممتع ، الذي يحاول أن يحيط بالعالم كله ، دون أن يملك لا الوسيلة ولا الرغبة في الدراسة المنظمة للتخصصات . ويلي الرجل الجاف بالنسبة للعرب ، وتلميذ الفلاسفة اليونانيين المتحذلق غاية التحليل ، الذي ينظر بشيء من الترفع إلى زملائه الذين لا يصفرون هذه الحكمة الغريبة . وليس من السير التكهن بأن السلاطة قد حكمت بقصص سبق للشاعر الأمير ؛ فقد أصبح مؤسسا للعمل الجديد . ولأسف فلم يرث كل لاحقيه حسه الشعري ، ونفاذه المباشر إلى الكلمة ؛ فقد كان يشتغل بالكلمة وحدها ، على نحو ضيق كثيرا من دائره اهتماماته . وربما كان هذا المنهج هو الذي حول البيوع المعري ، الذي ازدهر بصورة باهرة في القرن التاسع ، إلى منهج كلامي ميت . وربما تشكل تاريخ البيوع المعري بطريقة مغايرة ، لو أن الأفكار الفلسفية الطبيعية للجياض كانت قد خضبت جمالية ابن المعزّ ، ولو أن المنهج المنطقي لقداسة كان قد انتمسك بتأثيره المنظم عليه . وهذا بالطبع ليس أكثر من افتراض ؛ فتاريخ البيوع المعري قد سار بطريقة متباينة . وربما كان القرن التاسع هو أكثر الحقب ازدهارا بالنسبة له ؛ فقد كان له تأثير كبير على كل التطور التالي . وهذا يعدّه بعد مبررا كافيا لاختياري فن البيوع في القرن التاسع موضوعا لدراساتي .

الجوانب الثبقية ؛ فالأمانة تحمل دائما بعناية ، ولا يكلمس بعضها على بعض كما هو الشأن عند الجياض وابن المعزّ ، وتطوّر الأفكار دائما وفقا لترتيب وبصري . ومثل كل العلماء العرب ، وعلى سبيل المثال ابن المعزّ ، بعد قدامة نفسه مجددا ومستدعا للمصطلحات^(٤٧) ، التي تختلف عادة عن تلك التي استخدمها ابن المعزّ . وهو يميل إلى مسألة أسلافه أيضا ، مثل ابن المعزّ نفسه . وهو يستخدم المصادر نفسها ، مثل من سبقه ، ألا وهي الدخيرية العربية العامة لعلم الأدب في ذلك الوقت . ونحن نستطيع أن نرى الأصالة في عمله ماثلة بالقدر نفسه الذي يتمثل في مؤلفات الجياض وابن المعزّ ؛ فقد ترك غلط عكيره صمّة خاصة على كتابه .

أما فيما يخص مصادره من أقرب الوجوه ، فإنه لمن الممتع استعجلاء علاقته بابن المعزّ ؛ فهو ، بلا شك ، يعرف كتابه «البيوع» ، وهو يورد في إحدى المرات بعض استشهادات شعرية بالتعاقب نفسه الذي أوردها به ابن المعزّ^(٤٨) . لكنه لا يذكر ابن المعزّ باسمه أبدا ؛ وهذا ليس من قبيل الصدفة ؛ فمن المعروف لدينا موقفه المعادي لأعمال ابن المعزّ . ويبدو أنه لا يذكر هنا خصمه الأدنى عمادا ؛ لأنه في بعض الأحوال لا يستخدم اصطلاحاته ، بل يسعى إلى ابتكار مصطلحات جديدة . وعلى الرغم من معاناته ، فإنه لم يصل إلى تحقيق هدفه ؛ ففي أي تاريخ للبيوع المعري — بلا استثناء — نجد مصطلحات ابن المعزّ ، فضلا عن أنه من الصعب أن نلغى بعالم كان من الممكن ألا يقر بأن مصطلحات قدامة غير موفقة . ومع ذلك ، فليس صحيحا الافتراض بأن عدم شجاعة نظرية قدامة تقصر هذا السبب ؛ إذ إن السبب الرئيسي يكمن وراء كراهية الدوائر الأدبية لكل المناهج التي كانت تبرز تحت تأثير فلسفة غريبة ومنطق غريب . وحمل قدامة عند وضعه إلى جوار أعمال ابن المعزّ والجياض يثير انتقادا غير معري بعض الشيء ؛ وهذا يفسر لماذا لم يكن له أي تأثير على سابقيه ، برغم حماسه الكبيرة . وعلى الرغم من أنه من المحتمل مقولة دور قدامة بدور ابن

الهوامش :

ملاحظة :

فحيا يتصل بتاريخ البيوع المعري فقد رجعت لترجمة إلى هذه المراجع في أصولها تتضمن الاقتباسات منها مباشرة ، بدلا من ترجمة هذه الاقتباسات من الروسية ، وذلك للتحقيق للتسهيل على القاري المعري .

(١) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber .

Kopenhagen und Wien, 1853 .

(٢) يمثل أهمية خاصة بالنسبة لنا بحث كونج

(E. König. Stilistik, Rhetorik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt. Leipzig, 1900) .

حيث يقدم أيضا شرحا لبعض المصطلحات العربية .

(٣) H. Reckendorf. Über Paronomasie in den Semitischen Sprachen. Gießen. 1909 .

وانظر أيضا بعض أعمال جرونيورت (M. Grunert) ، للخصخصة في الثالث لموضوعات النحو .

(٤) Ahmed Deif. Essai sur le Lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes. Paris, 1917 .

قلرن ب : Cl. Huart, JA, serie II, t. XL, 1918, p.331 .

(٥) يقصد متابع القدم والقرن الوسطي .

(٦) قلرن على وجه الخصوص :

J. Weiss. Die arabische Nationalgrammatik und die Lautlehre.

ZDMG, LXIV, 1910, p. 349-390 .

وقلرن أيضا :

G. Weil. Zum Verständnis der Methode der molesmischen Grammatiker, Sachau-Festschrift, Berlin, 1915, p. 380-392 .

- (١٧) A. Mehren, p. 154 .
 (١٨) A. Mehren, p. 97. E. König, p. 164.
 (١٩) A. König, p. 300
 (٢٠) A. Mehren, p. 117. : تآثر
 (٢١) العسكري . كتاب الصناعاتين . اصطبول ، ١٣٢٠ هـ ، ص ٥ .
 (٢٢) الجاحظ والحيوان ج ١ ، ١٧ ، والبيان ج ١ ص ٣٤ ، ٣٥ .
 (٢٣) الجاحظ . البيان . ج ١ ، ص ٢٨ - ٢٩ .
 (٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣١ .
 (٢٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٦ .
 (٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ .
 (٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨٣ .
 (٢٨) الجاحظ ، الحيوان ، ج ٦ ، ص ٧٧ - ٧٩ .
 (٢٩) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٦٠ .
 (٣٠) المصدر نفسه ، ص ٣٢ .
 (٣١) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ ، ٢٢٠ . قسارن : الحيوان ، ج ٤ ، ص ٦٧ - ٦٨ .
 (٣٢) الجاحظ . الحيوان ، ج ١ ، ص ١٨ ، ج ٦ ص ٨ .
 (٣٣) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٣٩ ، ج ٢ ، ص ١٧٥ .
 (٣٤) حل سبيل المثال . الحيوان ج ٣ ، ص ١٥ ، البيان ، ج ٢ ، ص ٢٨ .
 (٣٥) الجاحظ . الحيوان ، ج ٣ ، ص ٢٤ ، ج ٤ ، ص ٩١ - ٩٢ .
 (٣٦) B G A. VI. p. XXI
 (٣٧) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٦ ، ص ٢٠٤ . وقارن الاستشهادات في وتقد الشعر لفدعة ، ص ٦٦ . نعلب . ص ٨٤ ، البرد ص ٨٤ .
 (٣٨) قدامة بن جعفر نقد الشعر ، اصطبول ، ١٣٠٢ هـ .
 (٣٩) ياقوت ، ومعجم الأدباء ، ج ٦ ، ص ٢٠٣ .
 (٤٠) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٩ .
 (٤١) المرجع السابق ص ٦١ ، وأيضا ص ٦٧ حيث يقتبس جزءا من الأثلة من كتاب ابن المعتز .
 (٤٢) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٣ ، ص ٥٤ ، قارن ج ٣ ، ص ٥٨ ، ج ٦ ، ص ٢٠٥ .

ونظر الجدل بين غيل ويؤس في :

- "Der Islam" (VII, 1917, p.128-131, 268, 350-351) .
 (٧) انظر مقال مقتطف من البيان المنفى في الترجمة العربية (لجنة الدورية العلمية لمعهد لينينجراد للغة الشرقية الحية ، ١٩٢٧ ، ص ٦١ - ٣٢) .
 (٨) أصطى بن يور (T.J. de Boer) عرضا عاما والمراجع في مقال له في : *Encyclopaedie des Islam. Leiden* (I, p. 450-451).
 وبعد سنة ١٩١٠ ظهرت مادة جديدة ، لكنها مع ذلك ، لم تصف شيئا جديدا في الموضوع الذي نحن بصدده .
 (٩) وجدت في وكتاب الحيوانه للجاحظ أكثر من ستين استشهادا عن أرسطو ؛ أما دهان فلوتر ، فيحدث عن ثلاثين استشهادا تقريبا :
 G. Van Vloten. *Ein arabischer Naturphilosoph*. 1897, p. 25 .
 وهو في كتاب البيان ناهرا جدا ما يستشهد بأرسطو .
 (١٠) في هذه الحالة لا يشكل أهمية إذا كان الديق لأرسطو قد ترجم كاملا في زمن الجاحظ ، أم أنه كان يوجد فقط مختصر الكندي كما يفترض ماكديونالد (EL. II. P. 323).
 من الضروري إضاءة النظر في كل الموضوعات التي تتعلق بالترجمات العربية للديق عند أرسطو ، وذلك بناء على دراسة تكتش :
 (J. Tkatch, *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*, I-II Wien und Leipzig, 1928 - 1932) .
 (١١) E. Roman. *Averroes et l'averroïsme*, Paris, 1889, p. 48.
 (١٢) الجاحظ ، الحيوان ، الجزء الثاني ، ص ١٨ .
 (١٣) ابن الأثير . لفظ السائر . بلاق ، ص ١٢٠ .
 (١٤) انظر مقال في :
 "Le Monde Oriental" XVIII, 1924, p. 56-59.
 (١٥) "Le Monde Oriental, XLVII, p. 58 .
 Rocznik Orientalistyczny, III, 1925, p. 260-261 .
 (١٦) A. Mehren. *Die Rhetorik der Araber* p. 31 .
 E. König. *Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt*, Leipzig 1900, p. 93 .

قراءة محدثة في نافذة قدم «ابن المعتز»

جابر عصفور

١ - ١ من البير على أي قاريء لثراث ابن المعتز أن ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الدواعي التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الحليفة - في مجالات الإبداع والفكر - مرتبطة ارتباطاً متمتعاً بالصرع الذي وقع بين «القدماء» و«المحدثين» في القرن الثالث للهجرة. وليس المهم أن نذكر - في هذا المجال - بالدور الذي قام به «كتاب البديع» في الخصومة الأبية بين القدماء والمحدثين، أو رسالة ابن المعتز في «محاسن شعر أبي تمام ومساوئه»، أو مساجلته اللاحقة مع ابن الأثيري (نظامة) حول شعر أبي نواس، أو ما يرويه الصولي عن ابن المعتز من أخبار في الدفاع عن أبي تمام، أو ما يرويه أبو الفرج الأصفهاني من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التي دارت حول «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» في الموسيقى والفناء، فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب الخيانية إلى قراءنا المتحد الذي يمتلئ كل كتابات ابن المعتز التقليدية والبلاغية، وأن ننظر إلى هذه الكتابات من حيث هي مستوى من مستويات نص متكامل، تمتلئ كل كتابات ابن المعتز التي وصلت إلينا، والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وعما رسه الإبداعية، وذلك لتكشف - من خلال هذا النص المتكامل - عن الدلالات الأساسية التي تسرب في كل مستوياته، والتي لا يمكن فهم دلالة أي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية. وأحسب في حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي البلاغي في هذا النص المتكامل - وذلك هو الهدف الأساسي من هذه القراءة - لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزججة التي تصل هذا المستوى النقدي البلاغي بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية، والتي تصل هذا النص المتكامل - في الوقت نفسه - بسياق أوسع من نصوص أخرى، تنطق التمارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الإبداع والفكر والمفهوم السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة.

هذه القراءة إلى أي مزلق شكل ينفي صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين - في هذا الصراع - لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية فكرية تقوم في مطلق مجرد، بل كان تضاداً تصرف أسره بجنونها في صراع تاريخي متعين، تولد عنه هذا التضاد صراغه إبداعاً وفكراً، على نحو جعل التصارفات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازنة لتصارفات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تمارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب «المحدثين» وأنصارهم كانوا

وتشمل صفة «القدماء» - من منظور هذه القراءة - أنصار الأتباع على مستويات متصاعدة من هذا الصراع، فتضم «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة وأهل النقل في مجالات الفكر المتصاعدة، أما صفة «المحدثين» وتشمل أنصار الإبداع على مستويات متجاوزة متداخلة، تمثل القطب المضاد للاتباع، حيث «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع وأهل العقل في مجالات الفكر. وذلك بالمعنى الذي يجعل فهم أي مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التي تصل هذا المستوى بنظيره في قطبه المتجاوب من ناحية، وعلاقة التضاد التي تصل للمستوى نفسه بنقيضه في القطب المتنافر من ناحية ثانية. ولكي لا ينحذب منظور

« عقلت » ، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحللين ، ملغين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه .

ولم يكن من قبل الصاعدة أن يكون أنصار الاتباع نقياً أنصار الابتداء في الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء ، فهم أهل نقل ، يولون مبدأ « التقليد » الذي يوجه حرية العقل في الإبداع ، ولكن من نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية . وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشي بترعة عرقية تقابل بين « العروبة » و « الشعوية » تقابل التفاضل المتعادية ، ليمتاز البشر على أسس من العرق ، بالإضافة إلى تمايزهم على أسس من التربة والمكانة ، فإن الدوال السياسية تشي بنظرة تؤكد الحق المقدس في الحكم ، على أسس من تأويل خصوص للميراث البني ، وتأويل يحول الحق في هذا الميراث إلى تزييه مطلق للحاكم في علاقته بالمحكوم ، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم في علاقته بالحاكم . وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشير إلى ضرورة الاتباع السلس من غير نظر في الأدلة ، على نحو يقرن ابتداء العقل بالبدعة اقران « البدعة » بالضلالة التي تقضي إلى الزندقة ، فإن الدوال الأدبية تفتقر بالنظر إلى إبداع الحاضر للتغير من خلال بعد ثابت جزئي من أبعاد الماضي ، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئي صورة مثل الماضي ذهني لا سبيل إلى مجازته ، بل على نحو تحوّلته معه هذه الصورة المثالية ليجس الماضي إلى صورة مطلقة للماضي كله ، فغدا كل ناعمد عن هذه الصورة المثالية تشوها لكل أبعاد الأصل الذي اخترعته ، وغدا كل تغيير لها باءة تقضي إلى الضلالة .

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التي انطوت عليها التصاريف الفكرية والإبداعية التي باعدت بين « القدماء » و « المحدثين » كانت تصل هذه التصاريف بتحولات الخلافة العباسية نفسها في توجهاتها السياسية والاجتماعية ، فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل — في عصرها الأول — تقارباً مع أهل النقل في عصرها الثاني . وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التي لم تر فيها الخلافة عطر كبيراً عليها ، وعلى الرغم مما قام به « ديوان الزندقة » في عهد المهدي ، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكرهم وسجنهم ، فقد وجدت الخلافة العباسية في نظرية المعتزلة إلى الحكم الأسوي سادهم موقفها الاجتماعي ومفهومها السياسي خلال عصرها الأول ، فشهد مهد المأسون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢ هـ) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة — وكانت له مقدمته في عهد المنصور والرشد) ، وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذي مثله الكندي ، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة في أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة .

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية ، وذلك منذ عهد المتوكل — جد ابن المبر — الذي انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء ، فظاهر السنة والجماعة عام ٣٣٤ هـ ، واطراد الاختزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (٢٤١ - ٢٤٤ هـ) ، وأمر الناس بالتسليم والتقليد ، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم « أصحاب الحديث » أو « أهل الأثر » أو « أهل السنة والجماعة » ،

من الموال الذين أسهموا في إقامة الدولة العباسية ، أملا منهم — يرمع تباين شرائعهم وطوائفهم — في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية ، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة ، يجمع بينها تأكيد أولوية « العقل » التي تنفي أولوية « العرق » في علاقة المولى بالمعري ، وأولوية « التصديق » في علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية ، وأولوية « الطاعة » في علاقة المحكوم بالحاكم ، وأولوية « النقل » في علاقة الخلف بالسلف . وتلك في سلسلة من المتوازيات التي شكلت رؤية فكرية مجازة لعالم تتحدد علاقاته ودرجاته بقاعدة العقل الذي هو حجة الله على عباده ، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم . ويقدم ما كانت دعوة العقل — في هذه الرؤية — تنفي ضمناً أو صراحة أي تميز اجتماعي سياسي ينبع من العرق أو الورثة أو التربة ، مؤكدة مبدأ « العدل » بمعانيه الكلامية المتصددة عند المعتزلة ، كانت هذه الدعوة تنفي أي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر في الأدلة ، مؤكدة فاعلية الذات المبركة إزاء موضوع إدراكها الديني والاجتماعي ، على نحو يؤكد حرية « اختيار » هذه الذات في إدراكها لموضوع معرفتها ، وفي حركتها إزاء موضوع فعلها . وكانت الأصول الاعتزالية الفلاحية — في هذه الرؤية — تتجاوب مع مبدأ الشك الذي صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسيه المعرفة ، وتنفي الملة المقدسة التي أساطت بمفهوم « التصديق » . وفي الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ « التطور »^(١) الذي صاغه فلاسفة من أمثال الكندي وجابر بن حيان وأبو زكريا الرازي ؛ ذلك المبدأ الذي انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقاً على سابته الإضافات التي يتحرك معها التاريخ صعوداً دالماً ، وينطوي معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم .

وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية قرين « طريقة » المحللين « التي انسريت في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة ، فتولدت طريقة للمحدثين في الشعر (مع يشار إلى نواس وأبي تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذي مثله طريقة القدماء . وتولدت طريقة للمحدثين في الغناء تجاوز نقيضها الذي مثله الغناء القديم . وتولدت طريقة متجاوبة في الكتابة القصصية ، أسسها ابن المقفع ، ذلك الذي كان تمثله الكتاني — في « كيلة ودمه » — للمعلاة المتناوذة بين فكر المفكر (ببدا) وسوطه السلاط (جبشليم) على آخر المعلاة نفسها بين إبداع الشاعر وسوطه الممدوح (مع يشار إلى تمام) :

جَبْشَلَيْمُ نَدَاهُ غُلُوهُ السَّبَبُ جَذْبَةً
فَخَسِرُ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ
فَالْكَبَسِيُّ مِنْ أَهْمَاتِ نَلَابِذِ
وَالسَّبَبُ مِنْ أَهْمَاتِ قَلَائِدِي

ويقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة ، تسعى إلى التحول من عالم قديم وإبداع عالم تاريخي جديد . كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتصددة لهذه الرؤية ، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سندا لطرائق المحدثين في الإبداع ، بالمقدّر الذي تجلّوت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتلتقي دالة المنظور الاجتماعي لتحوّل الذي يحوي الفكر والإبداع مما ، بل على نحو تنفي أي الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما ، فتولّد نقد أي

الاعتزال^(١١)، فانتهى الأمر بذلك القسّر العظيم إلى أن يدغم بعد موته - عام ٣١٠ هـ - ليلا بداهة : « لأن العلة اجتمعت وامتعت من دفعة واحدة ، وكان ذلك بتأثير الحيلة »^(١٢) .

وكان يوازى هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية ، أصل معها أنصار القديم - في الألب - من طريقة البحرى التي تفرغها لمحبب « الأوائل » و « عود الشعر » و « سهل الكلام » و « مذهب العرب » ، في مقابل طريقة أبي تمام التي أدخلت تقتصر بالفروج على « كلام العرب » اقتراها بالتنقيح « وفلسفى الكلام » . وذلك في هذا السياق العام الذى اتسحب فيه المبدأ النقل للتلف في مجال الفكر على « فلسفى » الكلام في مجال الشعر ، ومحاولت فيه النزعة العرفية التي زعمت أن علم « العرب » - وحده - هو « العلم الظاهر للعيان » الصالح عند الامتحان^(١٣) ، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر الصبرى القديم مصدر « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة »^(١٤) ، « فبا تكاد تجد حكمة تؤثر ، ولا قولاً يسطر ، ولا معنى يجير ، إلا والمرب مثار معانيه ، مصوراً بقرائنه ، مرجزاً في لفظه ، مختصراً في نظمه ، غزيراً ما ، ومنسوباً إليها »^(١٥) . ولم يكن من قبيل المصادفة - في هذا السياق - أن يقرن البحرى نفسه بطريقة في الشعر بمذهب « العرب » الذى يشير إلى نقيضه الغائب ، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء في مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمطبخ المناطقة ، وذلك في أبياته المعروفة^(١٦) :

كلتمونا حدود منطقكم
والشعر ينشأ من صدقه كذب
ولم يكن هو الصروح بلهج بال
منطق سامعه وما سببه
والشعر لح تكشف اشارته
وليس بالحدود طرقت عطفه

وهي أبيات موجهة - في المحل الأول - إلى المحدثين الذين يميلون إلى « التنقيح وفلسفى الكلام » . ولم يكن من قبيل المصادفة - في السياق نفسه - أن توازى الأفكار الأدبية لا قية^(١٧) (في عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (في عدائها لفكر المعتزلة) على نحو هذه على تلك بجامع « النقل » و « التقليد » . ولا فرق من هذا المنظور - بين ابن قتيبة الذى يقول لقرائه : « التقليد أربع لك ، ولما على إثر رسول الله أولى بك » ، في كتابه « تأويل مختلف الحديث »^(١٨) ، وابن قتيبة الذى يقول لقرائنه نفسه : « وليس شاعر الشعراء أن يخرج على مذهب المحدثين » ، وإن « كل علم يحتاج إلى السماع » ، وأسوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر ، في كتابه « الشعر والشعراء »^(١٩) ، ذلك لأن الحيلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد في الكتب الأولى ليست سوى الوجه الفكرى لسيطرة مبدأ التقليد الأولى في الكتاب الثانى ، كما أن مبدأ « النقل » العام في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبى ، على نحو يجعل بين علم الشعر وعلوم الدين بعبلة « السماع » الذى هو اسم آخر للنقل .

١ - ٢

إننا انتقلنا من هذا السياق العام الذى لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز ، وحاولنا تعديد العلاقات التي

وكلها سميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم للمعتز بأنهم « أهل الخشوع » الذين يجمعون على « الجبر والتشيع » . . . ويتكبرون الخشوع في الكلام والجهد ، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات^(٢٠) . ويقدروا ما وجد التوكل (وأبناؤه) ما يدمع التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة في المبدأية الثقيلة التي أكدها « أهل السنة والجماعة » من الحنابلة ، خصوصاً مبادئ « التقليد » و « الجبر » ، فقد وجد أهل السنة - هم كذلك - في التوجهات السياسية للمعتز ما أتاح لهم انتصارهم السلطوى على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة ، فبالغوا في تمجيد إلى الحد الذى قالوا معه^(٢١) : « الخلفاء ثلاثة : أبو بكر الصديق يوم الرقة ، وعمر بن عبد العزيز في رقة المظالم ، والرشيد في إحياء أهل السنة » . وتولى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، الذى كان على صلة بوزراء للمعتز ، تسفيه أراء أساتذته السابقين من المعتزلة ، ودميهم بكل نقيضة^(٢٢) . وعمل « أهل السنة » - بسوجه علم - على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل^(٢٣) :

- « إياكم والقباس ، فإنيكم إن أخذتم به حرمت الحلال وحللت الإحرام » .
- « قدم الإسلام لا يثبت إلا على قطرة التسليم » .
- « من عرض دينه للقباس لم يزل الدهر في التباس » .
- « إياكم والتصق ، فإن من كان قبلكم هلك بالتصق » .
- « العلم هو السنة ، والجهد هو البدعة » .
- « دعوا كل عتدة فكل عتدة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار » .
- « علامة أهل البدع الوثيقة في أهل الأثر ، وعلامة الزنادقة تسويهم أهل الأثر حشوية » .

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجى يحول دون الفكر العقل والتأثير في أذهان العامة ، بما انتطوت عليه هذه الشعارات من غايات تقرب التقليد بسلامة الدين ، وتصل إعمال العقل بالبدعة ، وتربط المبدأ بالضلالة المنقضية إلى النار ، وذلك في سياق عام محالوت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد « أن سيئات المبدأ يتلفها الله . . . وأن العباد لا يقدرون أن يتلفوا شيئا » لتؤكد هذه الدوال - على نحو ضمني - « طاعة كل إمام بر وفاجر » ، كما تؤكد أنه « لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار » ، فالح تملأ « أمر خلقه بلزوم الجماعة . . . ونسبهم إلى الاتباع وحتم عليه » ، ودم « الابتداع »^(٢٤) .

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال درية للمهجوم الذى يقترنها بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام ، تخزيرى للمعتزلة في الظل تحيياً للاضطهاد ، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطردوها لعنة « من تخلفن تزندق »^(٢٥) ، وأسهمت سيادة أهل النقل في ارتفاق « المذهب الظاهرى » - على يدى داود بن عبد الأصهبان (٢٧٠ هـ) - ، ومذهب الأشاعرة الذى حاول به أبو الحسن الأشعري (٣٢٠ - ٣٢٤ هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل^(٢٦) . وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحوّلة للدولة ، إلى الحد الذى أتى معه الملة مفسراً جليلاً مثل ابن جرير الطبرى لحسابته بعض أصول الفكر

القول إن كلا الأقيان يتجول في رؤية عالم واحدة متحدة العلة والوظيفة ، خصوصا إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق الممرق التبريري الذي تتضمنه على مستوى العلة من ناحية ، ومن منظور المدور الدفاعي الذي يؤيد هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية ، وذلك في المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية الفكرية للصراع المتعدد الأبعاد ، الذي وصل إلى منطقته الحاسم منذ بداية عهد المتوكل . إن هذه الممارسة تنطلي طلبا مقنا لوعي اجتماعي متقارب المتاصر ، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، ويكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب — على نحو متكرر — إلى دور دفاعي تؤيده هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التي ينتمي إليها ابن الممر طبقيًا . وهذه المجموعة هي التي عبرت ممارسة ابن الممر عن وجهها الطبيعي من ناحية ، والتي وجدت في فكر أهل التفل — من ناحية ثانية — أمتنة دينية أدبية ، تدعم بها أقتناتها الفكرية ، وتثيراتها الاجتماعية ، وتبدلاتها السياسية .

ونقطة اللقاء التي يتقاطع عندها الأفق الفكري لابن الممر مع الأفق الفكري للحنابلة — من منظور هذا النسق الممرق الذي أشير إليه — هي نقطة تطوي على مقولتين أساسيتين ، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر» ، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد» ، إذ تسرب هاتان المقولتان في غثظ أبعاد ممارسة ابن الممر ويختلف أبعاد الممارسة النسقية الحنبلية ، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد ، تنبئ منه رؤية عالم متجانسة : يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخَيَّد فيه الحركة ، يسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُوقَّده قدرة المعرفة وإرادة الفعل . ولكن عن نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أولاهما فينبو التاريخ أشبه بالذوات المتعاقبة ، التي تنطوي أوراها على تقليد لأوتها ، وهل نحو تنسقط فيه أوراها على ثانيتهما فينبو الفعل الإنسان — في كل مجالاته — مجلي لمعورات التاريخ التي تدور على نفسها في زمان أبدي مطلق الثبات .

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و«الإنسان» المعلق في شبك التقليد ، تؤيد هذه الرؤية دورها التبريري بوسائل متصدقة تعدد مجالات ممارسة ابن الممر في مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتتصل بين هذه المستويات الوصل الذي يجعل منها تحليلات متنوعة لرؤية نفسها ، فيتجارب الدفاع الشرعي عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية — مثلا — مع التبرير الفكري لملاقات ثابتة بين البشر ، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسى على الأدنى بنوع من «الحب والإلهي» الذي لا دخل للبشر في صنعه ، ليميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا عمل لتفسيره ، كأنه الميراث المقدس ، أو العلة الفقية المتعالية ، التي لا سبيل إلى الخروج عليها . ويتجارب التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت ، لحمة الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكري مواز لعالم أبدي ثابت بدوره ، لحمة الطبع الذي يرافد الجبر ، وسداه الاتباع الذي يرافد التقليد ، على نحو يقدمو العالم الأدنى صورة أخرى من العالم الاجتماعي ، كأن كليهما تكرر أنزل العالم أول قديم لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجارزه بالإحداث والتحديث . وتتجارب هذه المتوازيات تجلوب الأشكال المتكسكة على مرأيا متعابله ، تضيق — دائما — إلى دلالة متكررة الرجوع لرؤية تقليد من عالم تاريخي يولدها ليبرو نفسه بها . ويقدر ما يسقط

تنطوي عليها هذه الكتابات ، أو تعجيد النسق الممرق الذي تنطقه ، كاشفة عن موقف نقدي متميز ، ورؤية لعالم تاريخي ععد ، وجدنا أن كتابات ابن الممر تتصل اتصالا وثيقا بالموقف الفكري العام لتبرير القدماء «والتقليد» الذي مثله جماعة الخوفاين من ناحية ، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من ناحية ثانية . ولم يكن ابن الممر غريبا على هؤلاء أو هؤلاء ؛ فأسأفته جميعا من أبناء ذلك التيار ؛ منهم اللغوي مثل ثعلب والمبرد وأحد بن سعيد النمشقي صاحب الفراء الكوفي وأبي سعيد صمود^(١٨) ؛ ومنهم للحديث صاحب الأخبار ، مثل الحسن بن علي العنزي ؛ ومنهم من أثر فيه تأثيرا غير مباشر مثل ابن قتيبة ، الذي كان يدعمه وزره المعتمد (عم ابن الممر) في هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة ، في الثلث الثاني من القرن الثالث للهجرة .

ولا يرتبط عبد الله بن الممر بهذا الموقف العام بصلة أسأفته من أهل التفل فحسب . فهذه الصلة نفسها قد تحدثت — ابتداء — بعملية متاقفة حتمها وضعه الاجتماعي السياسي ، بوصفه واحدا من أبناء الخلافة العباسية التي انتحازت — منذ عهد جده المتوكل — إلى الحنابلة ، ونصرهم على أهل العقل من المعتزلة . كما أن هذه الصلة قد دعمها وعى ابن الممر الطبقي — بقدر ما تنطقها — في أشكال ممارسته الإبداعية والفكرية . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل — جد ابن الممر — السماح للمجاهل المتعلم ابنه محمد المنصور ، وأن يسير الممر سيرة والده المتوكل طوال خلافته ، مما حدد مجرى عملية المتأقفة التي تكون معها ابن الممر فكريا ، والتي كانت موازيا أبديولوجيا لتحويلات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل ، فكان من الطبيعي — في سياق هذه التحويلات — أن يدعو ابن الممر لنفسه — عندما تولى الخلافة يوم ويض يوم — بوصفه والخليفة السني البربري^(١٩) — نسبة إلى الحسين بن القاسم البربري ، مقدم الحنابلة في تلك الأونة .

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلا على الطوائف الكامل بين فكر ابن الممر وفكر الحنابلة ؛ فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية في حقيقة الأمر ، تؤلف أبديولوجيا لإلهام العامة عن المشكلات الأساسية ، وكسب تأييدها في صراع أبناء البيت العباسي على كرسى الخلافة ، منذ مقتل المتوكل على يد ابنه وولي عهده ، إلى مقتل ابن الممر نفسه (وما بين هذين الفئتين تعجرت ثورات من السخط الشعبي ، تمثلت في ما قام به «الزنج» و«القرمطة» و«الحوارج» ، ناهيك عن الصراع السياسي بين طوائف آل البيت نفسها) . يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والتقليدية والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن الممر تشي بنباهته — من حيث الظاهر — عن التشدد النقلي الحنبل في جوانب لاقته ، أوضعاها — على المستوى الأدنى — علاقة الشعر بالأخلاق .

ولكن الموازنة لافعة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن الممر والأفق العام لفكر أهل التفل ، سواء في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة ، أو أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لخبون لا يتجاوزون في تصوراتهم المجردة من الحنابلة في آخر المطاف . والتغارب لافت بين المعزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري هؤلاء جميعا والمعزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري لابن الممر ، على نحو يمكن منه

بنى العباس ، ليكون مذكوراً عند الناس^(٣٣) . وتلك عبارات لا معنى لها إلا لتوظيف الكتاب بوصفه عنصراً من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية .

ومعروض ابن المعتز — في هذا التوظيف — على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بني العباس ، إسهاماً منه في دعم موقف أسرته في صراعها السياسي ضد المناقشين لها من الصفوة ، أو المتدينين عليها من العامة ، وتجاهل الشعر الذي يمكن أن ينكر ذكره على هذه الغاية (كالشعر الذي ينطق بسوء أحوال الرعية) ، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومي ، الذي هجا والده الخليفة المعتز ، ويعرض عن القصائد التي قالها الشعراء في مدح العلويين أو الفاطمية ، وبعضها بالناسية ، من أمثال مروان بن أبي حفصة ، الذي قال :

أني يكون وليس ذلك بكائن
لسبي البنات وولثة الأصحاب

وفال هذا البيت مالا عظيم^(٣٤) . أضف إلى ذلك الاحتفاء بمولاي بني العباس ، من أمثال سليف الذي قال :

أصبح الملك ثلبت التماس
بالبهليل من بني العباس

وأبي دلامة ؛ ومن السائر الجيد قوله^(٣٥) :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لفسيل الصندو يا آل عباس
ثم ارتفعوا شماع وشماص وارتفعوا
إلى السماء فانتشم سافة الناس

ومصنوع النمرى الذي قال للرشد :

يا ابن الألفة من محمد النبي وما أب
من الأوصياء ، أئتم الناس أم دلموا
إن الحلافة كانت إرث والذكيم
من دون تميم ، وهضو الله متسع
وما لآل علي في إمارتكيم
حق ، وما فسم في إرثكيم طمع

وتلك من قصيدة وعجبية في الملح . . . لم يقل مثلها أحده^(٣٦) والترجمة لبعض مداحي العلويين من أمثال دجيل والسيد الحبري لا تمكح على هذا القصد السياسي من كتاب طبقات الشعراء ؛ فابن المعتز — في النهاية — لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيداً من منافسة بني العباس في الحكم ، بل إن له قصيدة في مدح علي بن أبي طالب ، ثم إن الترجمة لبعض مداحي العلويين لا تغني ذكر القصائد التي تمس والملك العباسي ، بل الاحتفاء بقصائد مدح بني العباس ، كترجومة دجيل في المومن على سبيل المثال^(٣٧) .

وإذا رجعنا العناصر الدالة لهذا القصد السياسي من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التي يفتح بها الكتاب فجاءت دلالة والتقليد و«الجبر» ، على نحو يتقدمه الجبر الذي «فضل» به صنف ملوك بني العباس على غيرهم مؤداه مفهوم التقليد الذي يفرض طاعة بني العباس على من دونهم ، وذلك بالاعتراف الذي يقرن بمفاهيم ملازمة ، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة ؛ وهي مفاهيم ذات صلة

مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومى التاريخ والإنسان ، في هذه الرؤية ؛ تحول العلاقة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، إلى علاقة يحكمها «التقليد» ، الذى يفرض مبدأ مطلقاً في المعرفة والأخلاق والإبداع ؛ تصبح المعرفة نقلاً من غير نظر في دليل ، وتصبح الأخلاق اتباعاً من غير تأمل في عقل ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر في المعرفة والأخلاق^(٣٨) . ويفرض التقليد وجهاً آخر للجبر الذى تطوى معه هذه الرؤية على المنحى السالب للأيديولوجيا من حيث علة تولدها ، التى تجعل منها قاسماً للتوجهات الاجتماعية السياسية لمن يتبعها ؛ ومن حيث وظيفتها التى تجعل منها وعياً زائفاً يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه . باختصار ، من حيث هي نسق معرفي تحيل غايته تبرير الفكر لعائله ، وتعمية الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه .

٢ - ٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناسق فيها بينها بقولتي «الجبر» و«التقليد» ؛ إذ بعد أن يفتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كمادة كل المؤلفين ، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهي الذى :

«ميز نوع الإنسان عن جنسه بفعل الكلام ، وفضل منه صنف الملوك فحفظت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعالم ، واختص من خلقه نبينا محمداً عليه أفضل الصلاة والسلام»^(٣٩) .

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالاتها بعيداً عن معنى «الجبر» الذى ينشأ الإرادة الإنسانية ، في سياق يفرضه هذا النصي مريراً لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الجاه الإلهي ، الذى لا دخل للبشر في صنعه ، ويكيفية يولد معها هذا النصي عقيدة يتميز بها وصف الملوك على أصناف البشر بعلّة متعالية ، لا دخل للبشر في توجيه مساره ، وتكوين ديني مضمّن ، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد خلق الخلق بلا حاجة إلىهم ، فجعلهم فرقتين : فرقة للنسيم فضلاً ، وفرقة للجحيم عدلاً ، وجعل منهم فرقة ورشيداً ، وشقياً وسعيداً ، وفرقة من رحمة وعبيداً^(٤٠) . ويقدّر ما يتميز وصف الملوك على بقية أنواع الإنسان في هذا السياق ، فإن وصف الملوك نفسه يتميز فيها بيته ، فيقول بعضه على بعض درجات ، وذلك على أساس من رواية النصي (صلم) ، وعلى نحو نوصيه معه الإشارة العامة للصميم — في «ديننا» — إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك ، هم ملوك بني العباس الذين ورثهم الله — بفضلهم — خلافة النصي (صلم) ، وجعلهم بها دون غيرهم من الملوك ، بل دون من يشاركونهم رابطة القرى بالنبي (صلم) .

هذا التمايز يشير — آخر الأمر — إلى مقصد أساسي من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء» ، هو تفضيل بني العباس على أقربائهم من آل البيت ، وعلى غيرهم من المناقشين لهم في الحكم ، تبريراً لما عده العباسيون حقهم المقدس في الحكم ، وتأكيده على السواء . ويتضح هذا المقصد عندما يمدح ابن المعتز غلبته من تأليف كتابه بجمع وما وضعته الشعراء من الأشعار : في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من

- ولأقدار الاختيار علينا ، وفيها الخير لنا من حيث ندرى ولا ندرى .

وتجواب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطوق كتابات ابن المعتز من وعى طبقى حاد ، ينقسم منه المجتمع إلى قسمين متدبرين ، أعلاهما وأشرها ما يحتله صاحب الملك الذى يمتلك الحق المقدس فى الحكم ، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه فوائده وعامة أجناسه ، وأدناها وأحقرها العامة السفلة . ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدبرين عند ابن المعتز ، أو إلغاء المسافة بينهما ، فالتضاد الذى يواعد بينهما تضاد أزلى مقفور على العباد ، لا مفر منه ولا مناص ، بل لا سبيل إلى تجاوزه بقدره العقل الذاتية عند الأفراد ؛ فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذى يجعل بعضها فوق بعض درجات ، عل تحريرهم معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلى فى الكون ، وتدميراً لسلامة المجتمع الذى لا معنى له دون تميز البعض على البعض ، أو تميز الأعل من أجل بحق المولد ، أو الميراث ، على الأدنى الذى هو أدنى بقدر مقدور ، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته .

والثابتة المتدبرة التى تنطوى عليها علاقة التضاد بين الأعل والأدنى أشبه بالثالثية التى يتحيز بها العقل عن أخرى ، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد ؛ ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حيل ، أشبه فى منطقها بالعدالة بجمتها الأفلاطونى فى «الجمهورية» ؛ أعنى عدالة اللا مساواة ، التى توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التى ينتمى إليها هذا الفرد مجبراً ، لا يحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات ، كى لا تختل الفوارق التى يقوم عليها توازن المجتمع ، أو يتقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى . وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قريبة هذا النوع من العدالة ؛ ففى قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسى الذى هو روح الأمة ، على نحو يمكن منه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح» (٣٣) . وعلى هذا الخليفة الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه ، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة ، الذين يشبهون أدنى ما فى الجسد وأحطه . ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام ؛ ففى هذا الانقلاب تحطم لسلامة الدولة وليدان بزوالها ؛ لأنه «إذا غرقت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار» (٣٤) . وتلك هبات تسقط التمييز الطبقي بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه ، على نحو يتميز منه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم فى سلم الملائكة الطبقية التى تتحول إلى علاقة بين روح وجسد ، فينفذ الطرف الأعل خصصاً بالفضائل التى تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار ، وينفذ الطرف الأدنى قرين الرذائل التى تبدو كأنها عقاب إلهي وبسبب به السفلة من الناس ، الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد :

«ولو كانت الكرام تال بغير مونة لاشتراك فيها السُّفلة والأحرار ، وتساهاها الرضعا مع دوى الأخطار ، ولكن الله تعالى خصها الكرماء الذين جعلهم أهلها ، فخصهم عليهم حالها ، وسوهم فضلها ، وحظرها على السُّفلة لصغر أقدارهم عنها ، وبعد طبايعهم منها ، ونفورها عنهم ، واتشعرارها منهم» (٣٥) .

بالممارسة السياسية للحنبالية فى ذلك العصر ، حيث كانوا - حتى فى حال انتاعهم بفجر الأمة - يكتفون بالدعاء هؤلاء «الأئمة العجزة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح ، ولا يرون الخروج عليهم وإن رآوا منهم الملول من العدل إلى الجور والخيف» (٣٦) .

إن مفهومي الجبر والتقليد لا يتحولان فصب - من هذا المنظور - إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس فى الحكم ، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «فرا كان أو فاجرا» ؛ بل يتحولان إلى مورد دعى ، يستند إليه ابن المعتز فى دفاعه الشرعى عن أسرته العباسية فى الحكم ، خصوصاً حين يقول لأقربيه الحكماء (٣٧) :

يأال حبس لئلاً من عثرة
لا نركسن إلى الصفوة المحتد
شدوا أكفكم على ميراثكم
لئلا تملأكم علاقة أحد
فسق يمرنها الراسمون ليدروا
هامامهم حصدا بكل مهند

أوفى لأقربائه العلويين :
دعونا ونسياناً التى كلفت بنا
كفا قد تركناكم ونسيانكم الأولى

أوفى لأقربائه الفاطميين :
ولما أبى الله أن نملكوا
بهنا إليكم وقمنا بها
ونحن ورثنا ثياب النسي
لنم تجلبون بأعداها

لكم رحم يابى بنته
ولكن بنو العم أولى بها
فهلأ بى صفا إنها
صطبة رب حينا بها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذى ينهى المحافظة عليه ، كما تؤكد الملك العباسى بوصفه «فضلاً إلهياً» بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنبالية ، أعنى فضلاً هو أقرب إلى «العطية» أو «النسبة» الإلهية التى لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها ، أو الخروج على من أخصه الله بها فضلاً (أو نحره منها عدلاً) . وذلك فى خطاب سياسى دفاعى يمتد بفداسة الفضل الإلهي من المطية إلى المكى ، وهو الخليفة العباسى الذى لا بد أن يكون :

مستفرداً على الصواب على
أرائه وب سوفه

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعى يتضمن دوائه التبريرية التى تكشف عن المزى الوظيفي لكثير ما يقوله ابن المعتز نترأ فى كتاباته ، خصوصاً حين يؤكد أن «الملك بالدين يبق ، والدين بالملك بقى» (٣٨) ، وذلك بالحنى التاريخي الذى ينطوى معه التسليم السياسى بالحكم العباسى على تصديق اعتقلى بشعارات حنبلية ، ينطقها ابن المعتز فى صيغ من قبيل (٣٩) :

- «القدر يتأثر ولا يتأثر عليه» .

فتية ، الذي أكد أن الشعر « ينظر وعظم ... لنيل قائله »^(٣٨) ، وذلك في سياق أنفى - بعد ابن المعتز - إلى صورت من قيل :^(٣٩)

« بؤيه الشعر بملك ونجم بملك ... لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أثر للمعنى وأشفى للصدور ، فشراف القلائد بين قللها ، كما أن شرف المقال بين أولها »

وخير الشعر أكرمه رجلا
وشر الشعر ما قاله العبيد

٣ - ٢

وتصل هذا الوعى الطبقي لابن المعتز نوع من التعبير لإخلاق الثرف التي عاشتها طبقة ، بكل ما يملكه هذا الثرف من « أبهة الملوكية » ، أو يفضى إليه من مجون « صف الملوك » الذي تنطقه أبيات نقرأ منها^(٤٠) :

ولئن كان الخصايب يمشى
لأبلغ حجاجا وأجرى إلى لدى
كريم الضنوب إن أسيب يحض لندى
أدع بعضها خروف الأحاديث والوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط في طلب اللذة بعيداً أخلاق مؤداه أن « التوسط زين العمل »^(٤١) ، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القلوة بالفقر ، الالتباس الذي يبرز الأزواج الدماجي في سلوك « كريم الذنب » ، فيفضى إلى تأويلات انتجتها - أو شجعت عليها - طبقة « صف الملوك » ، لا لتأكيد مبدأ « الحق المقدس في الحكم » ، بل لتأكيد ما يمكن تسميته مبدأ « الحق الملوكي » في حراسة بعض أصرب اللذة الحسية . وإذا كان « أهل الحرمين » قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء ، وإذا كان فقهاء المراق قد أطلقوا النبيذ وحرّموا الغناء ، ففى بعض ذلك التقاض ما يفيد ابن المعتز ، الذي يأخذ من الرائيين أهونها ، وهو الإباحة في السماع والشرب ، فقرأ عنه^(٤٢) :

استقى ما نفع سعم الرزقاني
والمر سمى ثوانى الحلاق
رأينا في السماع رأى حجاب
ذى وفى الشرب رأى أمل المراق

وذلك ليشدو « الشرب » جانباً من أبهة الملك ، لا إثم فيه ولا تريب ، بل مرتبة خفيفة ، ومترلة لطيفة الحمل عند جماهير الخلفاء ، ومشاعير الوزراء وروساء العلماء . فالشرب « مشقة الملك ، وتاج بدره ، وعروس مجلسه ، ونحفة نفسه ، وشقاء حزنه » - فيها يقول ابن المعتز . وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذي يقول : « خير الأشرية ما كان صافي الأديم زكى النسيم »^(٤٣) . ولا بأس أن يعرف ابن المعتز حديث « الناس » إلى مرتبة العلم ، ويؤلف فيه كتاباً هو « أصول التماثيل في تبشير السور » ، يحضى فيه بسمه مع ابن عه المعتضد ، الحلقة العباسي ، حول أوصاف الخمر التي ذكرها الشعراء السابقون ، أو يؤلف كتاباً آخر هو « الجامع في الغناء » .

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يفتح ابن المعتز كتابه « فصول التماثيل » باحتقار لافت لإخلاق العامة ، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازياً للتميز ، يتسم مع « العلم » إلى طبقات يتصل أدها بجنى العامة ، ويترن أعلاها بجنى الملوك . وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حله به الله فمن الطبعي أن يمتاز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذى يفضى « يفضيه على من حول الملوك من أهل الحكام » . ومن الطبعي - في الوقت نفسه - أن يجتنب هذا العلم عن السفلة - العامة - إلى الدرجة التي يقول معها ابن المعتز :

« تنكبت ما يسهل على الرعية حمله ، إلى ما يضرها نقله ، ليستوطن شريف اختياري عمله ، ويسعد به أهله ، ويغنى بكريم جواهره الخاص ذو الشرف ... إذ أضح الناس بفاضل الأب ... وأولاهم باحتجاب مكتونه ... من كان صريح النصب ، صحح المركب »^(٤٤) .

ومن الحق - إزاء مثل هذا العلم فاضل الأب - أن يتعلم العامة إلى أداب الملوك ، ففى ذلك التطلع مفسدة للحياة التي ينبغي أن تقوم على تمايز الحلق ، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدبا وعلميا وفضلا :

« ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى أداب الملوك العظام بطلت المآثر ، وسقطت المقامير ، وصارت الرؤوس كالآذان ، والآذان كالآفاج ، وصح الخبر المروى عن الرجل المرعى : لا يزال الناس بخير ما يلبسوا ، فإذا تساوا هلكوا . هذا ، وليس شيء أضر من تقل السيف الشريف ، والتلبس بالكريم ، والتدليل بالجليل ، والحضير بالخطير ، والمهين بالكلين . ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ، ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قواده وعلامة أجناسه - من هرج السفلى ، وغول أهل النبيل ، وتمزج المحول ... لأن ذلك أجمع بغرس لمن ، ويوقد الفتنة ... ويوت على تهلم الدول ، وتقلل الملك ، ويعول الرئاسة ، ويزيد في اضطراب السياسة »^(٤٥) .

هذا الوعى الطبقي الذى يسلط نفسه على مفهوم العلم يفضى إلى مبادئ لافتة بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية ثانية . ويحصر ابن المعتز - في الجانب الأول - على التأكد من أصول ما يروى لهم ، فيميز بين الأفعال الخفية عديموا الأهل والحسب المشهور ، ويضربهم من أولاد الملوك والأمراء . وهو في الوقت نفسه ينظر من رواية القصائد التي تشج على ألسنة العامة ، مؤثراً عليها القصائد التي لا يعرفها سوى الخاصة ، على نحو يحول القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية في غير حالة ، بل على نحو يتجول فيه تنور ابن المعتز من الشعر الذى يلهج به « العامة الحقى » مع إيشاره « ما يشتهر عند العوام » من الشعر الذى « يستملح ... ويروى بكل أرض عند الخواص »^(٤٦) . وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدنى (البلاطى) التي انتجتها فقه نقل ، ترتبط بالخاصة أوقى الارتباط ، أعنى ابن

صورة مسقطه «مقلدة» للمعتقد السياسي الذي لن يتولى الحكم ،
ويبلغني الذي يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطه أخرى لأخلاق
« صف الملوك » الذين ينتمى إليهم ابن المتمر .

وتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمّنة بين
« اللجون » و « الزندقة » في كتابات ابن المتمر ؛ فيكتب « اللجون »
اللائم لركة الملوكة وترفعها معنى الإباحة ، وتكتب « الزندقة »
للازمة للخروج على التأويل الديني - اللازم لطاعة الملوك - معنى
التحرير ، وذلك في سياق تناسل فيه كتابات ابن المتمر وغوها من
الكتابات الثقلية ، على نحو يفوق معه اللجون مقبولاً لأنه بعض
« الفسق » الذي يقع ضرره على صاحبه ، وبعض التطرف الذي هو
لازمة من لوازم « الأجه » الاجتماعية . ومهما بلغت حدة قضي عضو
الله متسع للصفح عنه ، على التقيض من الزندقة التي هي خروج على
النموذج التأويل للضرورات الدينية ، وتهديد للعقيدة الدينية
السياسية - أو السياسية الدينية - في الوقت نفسه . وليس من قبيل
المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمّنة - أن يتمتع ابن المتمر عن رواية
الشعر « للزندقة » في كتاباته ، وأن يجرّم الهين منه ، في الوقت الذي
يخصّ فيه بالشعر « الماجن » ، بل يخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها
في تراثنا النقدي) دفاعاً من هذا النوع الأخير من الشعر .

ويرجع سبب هذه المساجلة^(٤٨) إلى أن جلساً من مجالس ابن المتمر
دار حول شعر أبي نواس ، وأنشدت في المجلس قصيدة النواصي التي
مطلها :

دع عنك لومى فلان اليوم إهرا
وداوى بالساقى كانت هي الساء

والتي منها هذا البيت :

لا تحضر المعنى إن كنت اسمرأ حرجا
فلان عطره بالبدن إزرا

ومن الواضح أن حضور المجلس (وحل رأسهم ابن المتمر)
أظهروا إعجاباً بالقصيدة ونصوا البيت السابق بتقدير لافت ، متولين
دلالاته عن نحو أقرب إلى معنى الآية : « ولا تأيسوا من روح الله إنه
لا يس من روح الله إلا القوم الكافرون » [يوسف ٨٧ : ١٢] .
وهو معنى يؤكد دلالة النص المضمّن التي يؤيدها بيت النواصي - داخل
القصيدة - للصرامة الاعتزالية التي ضيق بها إبراهيم بن سيار النظام
من مفهوم « العفو » . ولكن هذا التأويل الذي يصل بيت النواصي
بمعنى « العفو » الذي يبتله ابن المتمر « الس » ، والذي يعد هذا
ضميناً لصرامة « الوحيد » الاعتزالي في « النى عن المنكر » - هذا
التأويل لم يرق لغيره هو أبو بكر لطاعة الذي كتب إلى ابن المتمر قائلاً :

« كان حقّ شعر هذا الخليل ألا يتلقاه الناس
بالاستهت ، ولا يمدونوه في كتبهم ، ولا يعملوه
مقتضهم إلى متاعهم ؛ لأن ذوي الأقدار والأسمان
يملون عن روايتهم ، والأحداث يُنْشَوْنَ بحفظه ،
ولا ينشد في الساجد ، ولا يتجنّس بذكره في
المشاهد ، فإن صُنِعَ فيه غناء كان أعظمَ لبثته ؛ لأنه
إنما يظهر غلبة سلطان الهوى ، فيهبج الدواص
الذنية ، ويقوى الخواطر الرديئة . والإنسان ضعيف
يتنازه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة

وإذا جاوزنا الحمر والغناء وجدنا غيرها مما يصاحب الترف من هو
بريء أو غير بريء ، خاضه ابن المتمر معتمداً على مكانته وثورته ،
قضى عله الذي تفرّز أسبائته أسوءت بنت الكرامة وخزلى ، وتحاط
فيه الروح بين عشق الجراوى وعشق العلمان ، وتتأثر أصناف اللآلء
والوحيات والجواهر على الجراوى من تشبهات سرخ معها ابن الرومي
البائس قائلاً : « وأغواؤه ! هذا إنما يصف ما هو بينه » - ما يبعث على
اللهو والتمتع والمجون ، وما يعنى على المشكلات الاجتماعية الحادة
والأسئلة الوجودية الحائرة التي شغلت المتحردين من أمثال بشار
والنواصي وصالح بن عبد القلوس وأبن الرومي .

ويتجسد هذا العالم المترف ما يبرده من اجتهادات فقهية ، أو تأويلات
اعتقالية ، يفوقها عواطف متعاضداً فيها يقول شعر ابن المتمر وكتابات
الشعر على السواء ، ولكن يلمع الذي يتوسط معه « المغفرة » ظلها
على كل شيء في الحياة الدنيا ، ما عدا التجفيف في الآخرة أو الحكم
المقدس . وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له ، وسلم بالقدر غيره
وشعره ، وطبعه أولى الأمر من بني العباس ، تشاركاً علم الخلق
للخلق ، قائلاً مع ابن المتمر^(٤٩) :

أرى الدهر يهضى كيف شاء عكسا
ولا يمسك الإنسان بسطاً ولا قبضاً

فله أن يتجمل ، وأن يتخلص للذة من زمنه قبل موته ، متناسياً همه
بالحمر ، متغافلاً بمن شاء . اللهم ألا ينسب الشاعر إلى الجماعات
المهذبة كما ينسب النواصي إلى الخوارج^(٥٠) ، أو إلى الزندقة كما نسب
بشار وصالح بن عبد القدوس ، وأن لا يورق العقول يشكه في اليوم
الأخر ، أو الثواب والعقاب ، كما فعل أبو نواس ، أو يفضل إبليس
(اللعين) لحلقه من نار على آدم (عليه السلام) لحلقه من طين كما
فعل بشار ، أو يتجدد يشكه فيما تراه العين إلى ما لا تراه ، فقد « ترندق
أبو المتأهبة » - فيما يقول ابن المتمر - بقوله^(٥١) :

إذا ما استعجزت الشك في بعض مائسى
فها لا تسره الصين أسمى وأجوز

وصار « غيب الدين » ، يذهب مذهب التوبة^(٥٢) .

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه من علاقة
الشعر بالعقيدة في جانب ، وعلاقة الشعر بالأخلاق في جانب ثان ،
فلما توقع صفة « التقليد » على الجانب الأول ، في الوقت الذي تخيلنا
بنى صفة « الجبر » من الجانب الثاني ، على نحو يبدو معه الأمر كأن
ابن المتمر يقرّ للشاعر بحريته في الجانب الأخلاقي ، ويغنى عنه هذه
الحرية في الجانب الاعتقالي . ولكن الجانبين المتعارضين - في هذا
السياق - مجرد وجهين لوجه واحد متحد ، أحق موقفاً تنسقط فيه
العقيدة السياسية ما يبردها من تأويل حتى على العقيدة الدينية ، فيغدو
الخروج على الأولى خروجاً على الثانية ، والمكس صحيح بالقدر
نفسه ، ما ظلت العقيدة الدينية مؤزلة لصالح العقيدة السياسية ،
وما ظل الملك بالدين يبقى والدين يملك يقوى - فيما يقول ابن
المتمر . وفي الوقت ذاته ، تنسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلاً
أخلاقياً - يبرر ترفها - على العقيدة الدينية ، مؤكدة مبدأ « العفو »
الذي تنسج معه « المغفرة » لكل شيء ما عدا « الشرك » به ، وذلك
في عملية تأويل متحدة الوظيفة ، يلمع الذي يجعل معتقد الشاعر

(صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاء شعر عاهر ولا فاجر .

وواضح في إجابة ابن المعتز حلت في الدفاع عن تأويله الاعتقادي السابق لمعنى « الغفو » في بيت أبي نواس من ناحية ، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع « المغفرة » والذي يبرر أخلاق الترف التي عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية . ولذلك تقتصر حاشية الدفاع - في الإجابة - بعملية تأويلية متعددة الأبعاد : فهناك التفسير الذي ينفي به ابن المعتز تهمة « القبح » الدفني الأخلاقي عن بيت أبي نواس ليرد البيت إلى حظيرة « الحسن » خلقا ودينا ، وهناك - ثانيا - انتظار العقل الذي ينفي به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، ومن ثم التلازم الدائم بين « التبريز » في الشعر و « الاقتصاد » على الصدق . وهناك - أخيرا - التأصيل النفل الذي يرتبط بما رواه السلف الصالح من « الأشرار التي عدل قاتلوها عن سنن المؤمنين المتقين » .

١ - ٣

أشرت في الفقرة ٢ - ٤ إلى أن كتاب وطبقات الشعراء لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد ، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية وخصومها . ولكن هذا الغرض السياسي يتجاوز مع غرض أدبي يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه . فالكاتب - من المنظور الأدبي - كتاب عن طبقات الشعراء والمحدثين « الذين أثارت طريفتهم الجليدة استجابات نقدية متعارضة ، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النفل ، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل » .

صحيح أن الغرض الأدبي من الكتاب يبدو بعيدا عن الغرض السياسي ومستقلا عنه . وفي الوقت نفسه ، يبدو ابن المعتز حشيا بأخبار المحدثين وأشعارهم التي تختبئ القنوس إليها ، بحسبة مؤادها « أن لكل جديد لذة » (١٩) . ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب . وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة ، وتكشفت الكيفية التي يسقط بها الغرض السياسي للكتاب نفسه على غرضه الأدبي ، فضلا عن الكيفية التي يتجاوز بها موقف ابن المعتز المضمن - في الكتاب - من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مع موقفه الموازي من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النفل .

ويبدأ هذا الكشف فعلة عندما نأخذ في الحسبان المعنى المحدد الذي يتخذه مصطلح « المحدثين » في سياقات الكتاب ، وما تنطوي عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة ، تقتصر مصطلح « الطبقات » ، الذي يتجاوز مع مصطلح « المحدثين » في الدلالات المضمنة والوظائف .

أما فيما يخص المصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم « المحدثين » بمعناه الزمني وليس الفني في أغلب سياقات كتابه ؛ أي بالمعنى الذي يقرن « الحديث » بالمعاصرة في الزمن وليس بالمعاصرة في الاتجاه ، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالي - في الكتاب - بين « أخبار المتقدمين وأشعارهم » و « أخبار المحدثين وأشعارهم » ، إلى التقابل الزمني ، الذي يسرى بين أي تمام والحديث - مثلا - في وعاء المعاصرة ، برغم اختلافها في الطريقة ، ويفصلها - في الوقت

بالسوء . والنفس في انصبالها إلى لغائها عزلة كرهة متحذرة من رأس رابية إلى قرار فيه تار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والخلق ألقاها انحدرها إلى ما فيه هلكها . والحسن بن هان ومن سلك سبيله من الشعراء في الشعر الذي ذكرته ... شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهكروا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساوهم وخافهم وحسنا ركبوا القيلح .

فعل كل متعين أن يثبَّ اختبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصون أن يستفتح ما استحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وبقول هذا الخليل : تركَّ ركوب المصاصي إزراء بغفو الله تعالى ، حتى عمل المصاصي ، أن يقترب إلى الله عز وجل بها ، تعظيها للغفو ؛ وكفى بهذا جورنا وخلعا داعيا إلى التهمة لقاتله من عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبي العتاهية :

يخاف مصاصيه من يتوب

فكيف تسمى حال من لا يتوب ،

ولا شك أن عبارات أبي بكر تطلحة تنطوي على دوال ثالثة معددة ، مثل بطلانها المجرم الأخلاقي « النفل » على شعر المحدثين بوجه عام ، وشعر أبي نواس بوجه خاص ؛ فهناك - أولا - التركيز « الظاهري » على المحتوى الأخلاقي المباشر للشعر ، والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المقترض) في السلوك الإنساني . وهناك - ثانيا - الحكم على هذا المحتوى في ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه ، على نحو ينفي القيمة الداخلية للشعر ، لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفا . ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبي بكر (نطاعة) قال فيها :

دلم يقل أبو نواس ترك المصاصي إزراء بغفو الله تعالى ، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره ، والبيت الذي أنشد له بحضرتنا :

لا تحظر الغفو إن كنت أسرا حرجا

فإن حظركه بالمدعين إزراء

وهذا بيت يميز لناس جميعا استحسانه والتشبه به . ولم يؤسس الشعر بنائه على أن يكون المبرِّز في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغو بصيوه ، ولم يرضى في مفردة ، ولم ينطق بكلمة ، ولم يفرق في ذم ، ولم يتجاوز في مدح ، ولم يزور الباطل ويكسبه معارض الحق ، وأوصلك بالشعر هذا السلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت التقني وعدي بن زيد العبادي ، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواظب على أشعارهما من أمره القيس والناطقة . .

وهل يتناشد الناس أشعار امرئ القيس والأعشى والفرزدق ومعر بن أبي ربيعة ويشار رأي نواس على تمييزهم ، ومهاجلة جرير والفرزدق إلا على ملا الناس وفي حلق المساجد ؟ وهل يروى ذلك إلا العلية المشروق بصفتهم ؟ وما سعى التي

نفسه - عن المتخمين عليهم في الزمن وليس الفن . ولذلك تتجاوز - في الكتاب - تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية ، وتتأقبات الترجمة لهم بتأقبات الزمن الذي عاشوا فيه ؛ فهذا الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وشار وأبي الهيثم . الخ) ، وتتأقبات - بعد ذلك - تراجم الشعراء العباسيين المخضرمين بالتأقبات زمانيهم ، على نحو تنقسمه ترجمة أبي نواس بمقابلة على ترجمة أبي تمام ، التي تسبق - بدورها - ترجمة الجحى . الخ .

هذا الترتيب الزمني للتراجم في الكتاب دال بقرن مدلوله بما يرد في محتوى التراجم نفسها ، فتشير دلالاته إلى نوع من التأقبات ونوع من التصورية في الوقت نفسه ؛ أي أنه يشير إلى تابع التراجم في الكتاب بتأقبات السنوات التي عاش فيها الشعراء المستوفون جيلا بعد جيل ، في الوقت الذي ينظر فيه محتوى التراجم للتأقبات في هذا الترتيب تسوية دالة تتجاوز معها كل الأجيال في وعاء المصاحبة للدولة العباسية والحديثة .

- دوما يستحسن من شعره ، وإن كان كله حسنا .
- دوما يستحسن له ، وإن كان شعره كله حسنا جيدا .
- دوما يستعمل له ، وإن كان شعره كله مليحا .
- دوما يستحسن له ، على أن شعره كله ديباج حسن .
- دوما يستحسن من شعره ، وإن كان كل شعره جيدا .
- دوما يستعمل من شعره ، وشعره كله حسن .

وهي صيغة تنفي التمييز بين جوانب شعر أي شاعر ، مؤكدة تسوية القيمة التي يقدمها شعر الشاعر كله «جيدا» وحسنا «مليحا» وفي الوقت نفسه توجد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبي الهيثم ورومية الرقي ومسلم بن الوليد والحارثي وأبي تمام ، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة ، فتجمل منهم «طيفة» واحدة تستوى عتاصرها في هذا المستوى من الدلالة ، حيث تلعب الأخبار المخيلة عن الخطايا التي نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بني العباس وأمرائهم دورا لا يقل في مغزاه عن الدور الذي تلعبه هذه الصيغة نفسها .

ولكن ذلك كله في مساقات نقرأ فيها ومن السائر الجيدة لأي دلالة قوله^(٥١) :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لفضل القملوا بآل عباس
ثم لفرقتوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السحاب لانتهم سادة الناس
ولا تقرأ - قط - لأبي نواس قوله^(٥٢) :

هذا زمان القروء لافض
وكننهم ساجدا طيما

بل في مساقات نقرأ فيها عن بشار الذي خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء ، وأخذ فواتيدهم ، وكان مدح الهذلي ويحضر مجلسه ، وكان يأس به وفيه ويحول له في العطاء^(٥٣) ، ولا تقرأ - قط - عن ابن

نفسه - عن المتخمين عليهم في الزمن وليس الفن . ولذلك تتجاوز - في الكتاب - تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية ، وتتأقبات الترجمة لهم بتأقبات الزمن الذي عاشوا فيه ؛ فهذا الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وشار وأبي الهيثم . الخ) ، وتتأقبات - بعد ذلك - تراجم الشعراء العباسيين المخضرمين بالتأقبات زمانيهم ، على نحو تنقسمه ترجمة أبي نواس بمقابلة على ترجمة أبي تمام ، التي تسبق - بدورها - ترجمة الجحى . الخ .

هذا الترتيب الزمني للتراجم في الكتاب دال بقرن مدلوله بما يرد في محتوى التراجم نفسها ، فتشير دلالاته إلى نوع من التأقبات ونوع من التصورية في الوقت نفسه ؛ أي أنه يشير إلى تابع التراجم في الكتاب بتأقبات السنوات التي عاش فيها الشعراء المستوفون جيلا بعد جيل ، في الوقت الذي ينظر فيه محتوى التراجم للتأقبات في هذا الترتيب تسوية دالة تتجاوز معها كل الأجيال في وعاء المصاحبة للدولة العباسية والحديثة .

هذه الدلالة التي ينطوي عليها مصطلح «المحدثين» تتجاوز - بدورها - مع المستوى الأول للدلالة «الطباقة» في الكتاب ، حيث يقرن معنى «الطباقة» في هذا المستوى - بما لا يفارق تأقبات الزمن وتسوية القيمة في آخر المطاف ، فتقرن دلالة الطباقة - في جانب منها - بدلالة التابع الزمني التي يتضمنها جمع المورث للطبق أو لطيفة من الزمان ، التي تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل . وتقرن هذه الدلالة - في جانبها الآخر - بلفظة التي تتصل بها المجموعة المخففة - زما أو عهدا - في طبقة أو جيل ، والتي تتصل بها الأجيال المتشابهة في طبقات . وتقرن الدلالة - أخيرا - بالتسوية التي تنتج عن تشابه الأثر والتأقبات من الجبل الواحد أو الأجيال المتشابهة ، حيث الطبقة من كل شيء ما سواه ؛ فكل مجموعة متطابقة في وجه شبه طبقة ، وكل المجموعات المتطابقة طبقات متطابقة في الوجه نفسه .

وإذا رجعنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطباقة» - في مستواه الأول - على المعنى الزمني المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تألف الاثنان مما في علاقة لافتة ، تتجلبج مع الغرض السياسي للكتاب . فذلك لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء والمحدثين في كتاب ابن العز ، ليرصهم طبقة طبقة بتأقبات سنواته ، ويؤري بينهم جميعا في وعاء معاصرتهم هذه الدولة ، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - في هذا الزمن - هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي . ومن الثلاث للاعتناء أن محتوى التراجم المتتالية للشعراء للمحدثين في الكتاب ، حيث مليوي على مائة وثلاثين ترجمة ، لا يشير - في هذا المستوى - إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء في علاقتهم بالدولة العباسية ، على نحو يقدمه كل هؤلاء الشعراء وحسنا «جيدا» وموفقا «مليحا» ومفتردا . . الخ . وتندو قصائدهم كلها دعوتها وأشهر من القدر الباقى ، بل «شعر من الشمس والريح» .

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء للمحدثين - في هذا المستوى - هي الوجه الأخر للغرض السياسي من الكتاب ؛ فكما

الرومي الذي كان يقضيها لابن للمتر الشاعر ، ومعارضا سياسيا لوالده الخليفة للمتر .

هذه المسائل التي ينطوي معها الحلف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر ، تقضي إلى مستوى مغاير ، تتجاوز فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المتر مع العناصر الغائبة عن الكتب ، على نحو يوسى إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات» ، معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة ، بل إلى تفضيها الذي تعلمه قيمة المذكور الحاضر من معنى التراجم على ما يمكن أن يتفهم من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه ، فلما كما يمكن أن تعلم قيمة هذه للقطعة التي يذكرها ابن للمتر في ترجمة أبي تمام^(٩٤) :

محمد بن حميد انحلت وعنه
هرمس ماء المصايد سد هرمس
تسبعت لبسني نسيهان يوم شوي
يد الزمان - فمالت فيهم - وقسه
رايته بنجد السيف محتجبا
كالبر لما جلت من وجهه ظلمه
في روضة قد كسا أطرافها زهر
أيسحت عند احتجابها أبا نعمه
فلت والسمع من عزن ومن فرح
في النوم قد انحط الحدين منجمه
لم تحت بالشمس الشمس من زمن
فقال : في لم تحت من لم تحت كرمه

في الحال والمنزلة ، أو المرتبة والدرجة ، على غيرها من المقطوعات المحلوقة للشاعر نفسه ، في المسائل الغائبة لفصائله .

ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقة الجديدة لمعنى «الطبقات» - في مستواه الثالث - إلى العنصر السياسي من الكتب مرة ثانية فصب ، بل تقضي بنا إلى نوع من المعايير الأدبية التي يترتب معها الشعراء المذكورون - في الكتاب - ترتيبا يوسى إلى موقف ضمن لابن للمتر من المحصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين .

٢ - ٣

ولفت الانتباه - من هذا المنظور الجديد - تكرار صفة «الطبيب» على نحو دال ، يتطعم معه ظهورها واقتربانها بمجموعة متعينة من الشعراء ، من مثل بشار بن برد ، والسيد الحميري ، وسديف ، والحرثي ، وابن عباد ، وأبي نواس ، وأبي التتاعية ، والعباس بن الأحنف ، وأبي عينة ، والخرمعي . . الخ . وفي الوقت نفسه ، يتطعم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة من الشعراء ، من مثل مسلم بن الوليد ، وصالح بن عبد القوس ، وأبي تمام . . الخ . هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «الطبيب» واحتجابها يوسى إلى تعارض ضمن بين طيفين شعريين مختلفين في كتاب ابن للمتر .

ويتكشف بجل هذا التعارض - أولا - عندما نأخذ من الحسين علاقة المجاورة التي تصل بشار بن برد والسيد الحميري بأبي التتاعية وأبي عينة فيما يشبه الطبقة الواحدة ، التي تجعل منهم «الطبيوعين الأربعة الذين لم يرق في الجاهلية والإسلام أطيب منهم» ، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيضو واستاذ للمحدثين وسيدهم ، ومن

لا يتقدم عليه ، ولا يجاري في مدياته ، لأنه «كان مطبوعا جدا لا يتكلف»^(٩٥) .

ويتكشف مغزى هذا التعارض - ثانيا - عندما نقرن صفة «الطبيب» بالأوصاف المصاحبة لها ، وهي أوصاف تتجاوز في مجموعات دالية تقترن بالبلدية والأبغال من ناحية ، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية ، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة ، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة . فالشاعر «الطبيب» - في طبقات ابن للمتر - شاعر «مطلق» ، «فصيح» ، «مفرد» ، «فزيرو» ، «لسن» ، «فحل» ، «وضع لسانه حيث يشاء» ، «ويطبع بالشعر لعياه» ، «صاحب بديهة» ، «قدار على الكلام» ، يتدفق تلقائيا بالشعر كما يتدفق النبع الصافي بلاء الزلال ، «ميسر للشعر بفطرته التي فطره الله عليها» ، «ميسر عليه يفتره التي تجود بحملها في يسر وإسراع . . الخ . وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذي غذا معه بشار «الطبيب» جدا استأذ للمحدثين وسيدا لهم لأنه «لا يتكلف» ، والحكم الذي يقرن بين مجردة الطبع وقلة التكلف في شعر مطبوع التماثل مثلا^(٩٦) ، تحولت صفة «الطبيب» والتنوع المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد ضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجتها بدرجات «الطبيب» من ناحية ، وتبعد الطبع عن «التكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية .

و«الطبيب» مصطلح يتضمن معناه (في علاقته السبالية التي تتناص بها كتابات ابن للمتر) ما يشير إلى الغضاء المكسب أو «الجبر» من ناحية ، وما يشير إلى النسخ أو للمحاكاة المفكرة التي تلازم «التقليد» من ناحية ثانية . إذ يشير المصطلح - أساسا - إلى ما ركب في الإنسان من حصال لا تفرقه ، بغير اختيار منه أو لإرادة ، على نحو يخلو معه الطبع قرين «البلدية» والسبقية «الفطرة» والغريزة أو «السمجة» التي خلق الإنسان عليها . فالطبع - في هذا المدلول الاسمي - ومبدأ المفكرة من غير تعوي ، وما يقع للإنسان من غير إرادة . ويشير المصطلح - مصدرا - إلى الكيفية التي يتركب بها مبدأ أولى للحركة في الإنسان ، أو للكيفية التي «يطبع» بها «الطبيب» - غير مختار - على قوالب ليست من صنعه ، أو يتولد على أمثلة يحتملها عليه طبعه^(٩٧) . وبذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر ، على نحو يجعل جبر الكيفية فيها هو «طبيب» قرين نفى الإرادة التي ينطوي عليها كل ما هو «مفقد»^(٩٨) . ومن نحو يجعل صفة «الطبيب» المجازية التضمنة في «الطبيب» (الذي «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذي يستخم به «الطبيب» الواحد - حتما - على المتعدد من الصور .

هذه الدلالة التي يتضمنها مصطلح «الطبيب» نقطة تقاطع ناتجت عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات الكتابات عندها عائلات الاعتقاد ، وذلك على نحو تغذوه منه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالاته الاعتقادية ، يلمح الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستقامة» من أهل العقل و«أصحاب الطبيعة» من أهل النقل التحليل بين «طريقة المحللين» وطريقة القدماء في الأدب .

ولقد ناقش المتزلة مفهوم «الطبيب» في معالمتهم نفى التعارض النظري بين أصل «العدله» والتوحيد في فلسفتهم ، وذلك في سياق ميزوا به بين البدا الأولى الذي يجلقه الله في الإنسان ، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارية ، والقول الإنسان الذي يوجه هذا البدا في إنجاء

وساكنها، التي يثقال معها الكلام سهلاً وأضحاً، في مقابل تحقد الحادثة وضوح فكرها، الذي يثقل الجبر والتقليد، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعي به، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف.

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق العقل لغني «الطبع» في آخر المطاف. ولكنه لا يتقبل النتيجة الحادة بين «القديم» «المطرب» و«الحديث» «المتكلف» على علاها في كتابه الطبقات، بل يكفها تكيفاً ضمنياً يتناسب والغرض السياسي لكتابه من ناحية، وما حققت طريقة المحدثين في عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثير بها في شعره وبقده من ناحية ثانية. ويقوم هذا التكيف الضمني أساساً على نقل الثنائية المتدايرة من مستواها الحاد الذي يقابل مقابلة مطلقة بين «قديم» و«حديث» (أو «متكلف»)، على نحو «حديث مطرب» و«حديث مصنوع» (أو «متكلف»)، على نحو تقع مع صفة الطبع صراحة (هي ومصابها الدالة) على «الحديث» الذي هو أكثر قرباً إلى القدماء، وتقع الصفة المناضلة — ضمناً — على الحديث الذي لا يشبه شعر الأوائل، وذلك لتمييز الأول عن الثاني من حيث القيمة، ويعتبر الثاني — ضمناً — أقل تقليد — بالصنعة التي تفرق بالمتكلف، الذي يغني — بدوره — إلى الإحالة، «المطرب» من شعر المحدثين استناداً في الزمن الحديث لطريقة القدماء، ويصبح «الصنوع» من هذا الشعر تقيضاً — في الزمن نفسه — لطريقة القدماء التي تأتي عن التكلف.

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكيف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين في عصره قد تعدلت تماماً كنهياً، وتركزت بين أنصار طريقة أبي تمام وأنصار طريقة البحتري، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذي أنتج أمثال يشار من أوائل المحدثين أمراً يمكن تقبله بالنقاس إلى الحادثة الجذرية التي نطقها طريقة أبي تمام، التي صارت بمثابة فزوة لقطعة حادة هون معها البدايات الأولى في شعر بشار ومن شابه. وهكذا أخذ أسئلة ابن المعتز ومعاصره يمايزون بين طريقة أبي تمام التي هي أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس، في مقابل طريقة البحتري الذي هو — أولى بأن يقاس بشجع السلمي ومنصور النمرى والحرثي وشاعلم — «المطربين»^(٣٦)، وذلك في الوقت الذي أخذوا يتقبلون في ما لا يتأخذ عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين، نتيجة مؤداه أن هذا الشعر «أشبه بشارزم» و«أشكال بالدهر» من ناحية، ولأن «الناس له أكثر استمالة في مجالسهم وكتبهم وتشبههم ومطالبتهم»^(٣٧). ولقد تبنى ابن المعتز هذا التمايز الأساسي بالقدر الذي تقبل به تبريره، وأكد أن «الذي يستعمل في زماننا إفاهاً أو شعراً المحدثين وأخبارهم»^(٣٨)، وأخذ يميز — داخل هذا الشعر — بين ما هو أشبه بالطبع من الشعر القديم وما هو أبعد عنه شبهاً ومشاكلة، فصار بشار وأبو المتألمة والسيد الحميري وأبو عينة — وهم أوائل المحدثين وخضرمهم — «المطربين الأريمة» «الذين لم يرق إلى الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، وصار نفى التكلف عن هؤلاء الأريمة قرين وضيمهم في قران أروع، يعلمهم بالبحتري الذي هو أشعر الناس في زمانه^(٣٩)، ويصل البحتري — في الوقت نفسه — بشجع السلمي صاحب «للح الجيد والمعنى الصحيح»، ومنصور النمرى الذي هو «من فضولة المحدثين»، والحرثي الذي كان

يختاره الفاعل يبارته التي هي له على سبيل الحقيقة لا الجواز، والتي يتحكم بها الإنسان في حركة طبعه كما يتحكم في الآلة أو أدواته، أو جوارحه التي ليست من صمنه. وتوازي هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التي صاغها الجاحظ المعتزلي، وعندما رد الشعر — من حيث نبذته الأولى — إلى «المحظوظ والفرائز والأعراف»، ولكنه رد قيمة الشعر — آخر الأمر — إلى الجهد الإنسان الذي يكابه الشاعر في «إقامة الوزن وتغيير اللفظ وجودة السبك»، بعد أن توافر للشاعر «وصمة الطبع» التي هي مجرد مبدأ أول يقوم به الشعر ولا يقوم به وحده. فالشعر — عند الجاحظ — «صناعة»؛ «الصناعة جهد إنسان يقع على مادة هي المعاني المطروحة في الطريق»، التي يعرفها المعجمي والعربي، والبدوي والقروي. ويقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعاني» فإنه يقوم على استخدام أدوات خصوصية، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق — خلال عارة هذا الجهد — إلى نظم فريد في تألفه الصور والدلال، الذي يشبه — في أثره — تألف عناصر «النسج»، أو تألف أصابع «التصوير»^(٤٠). هذا الفهم المعتزلي الذي يتحكم به الجهد الإبداعي من «الصنعة» في الخاصية الجبرية المنضمة في «الطبع»، بالمعنى الذي تواجبه به الاستطاعة الحركة للجبيرة من «الطيات»، والمعاني الذي يغني ضمناً خاصية «التقليد» التي لا يملك معها «الطبع» إلا أن يطبع على قوالب، كان فيها يدعم ما يوارى من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد، خصوصاً ما أكد بشار من أن الشاعر صانع لا يقبل كل ما تورده «الفرجة» أو يجرد به «الطبع»، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و«نتاج الفكر المذهب»، وذلك من منظور غدت معه الفصيدة المحدث ومكرمة عن المعنى المعاد، الذي هو تقيض لإرادة الإبداع الإنسان من ناحية، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية^(٤١).

ولكن هذا الفهم «المحدث» (الذي تملو فيه قيمة الصنعة بالنقاس إلى «الطبع») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النفل من النقاد، الذين قرأوا «الطبع» بالسلفية العربية البدوية، التي تنصف بالتدقيق القطري التفتاني من ناحية، والبدع عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية، واستواء الصياغة وضوحها من ناحية ثالثة. فالشاعر المطرب — عندهم — هو الشاعر الذي تأتيه المعاني سهواً وافرًا، وتتألق عليه الألفاظ أنبثاً؛ وهو الذي لا يقدر شعره بواقراً، أو يتكلف حدود المنطق؛ وهو الشاعر الذي «يطبع على قوالب، ويحسرو على أمثلة»^(٤٢)، وذلك في مقابل الشاعر «الصانع» أو «المتكلف». وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذي يقوم شعره بالثقاف، ويتغنى بطول التفتيش، ويعيد فيه النظر بعد النظر، في حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذي يمزج شعره بالفكر، ويخلطه بالثقافة الجديدة، ترقى شعره دالاً على «طول التفكير» و«شدة العناية» و«روح الجبين» و«كرة الضرورات»^(٤٣). وإذا التزمت الصفتان معاً كان اقترانها علامة على الشاعر المحدث، الذي خرج على عهود الشعر، وطارق مذهب «الأعراب والشعراء المطربين». ويقدر ما أهل هذا الفهم من «الطبع» على حسب «القيمة»، قرن الثانية بالمتكلف، وقرن الثالثة بالمتقيد وفلسفي الكلام، وذلك في سياق كان الإلحاح فيه على «الطبع» وإلحاحاً يوازي الإلحاح على مبدئي «الجبر» و«التقليد»، وتخليل بمؤدية «البداوة»

« شاعرًا مقلدًا مطبوعًا مقتدرًا على الشعر »^(٣٧)، ليعاد هذا القرآن بين أمتان هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام ، ومن وصلت بهم الصنعة - بدرجات متفاوتة - إلى التكلف الذي هو « غنى الإفراط وثمرة الإسراف »^(٣٨).

٣ - ٣

ولكن هذا التكيف لا يختلف جذرياً في مهادته النظرية عن المهاد الذي ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » بوجه عام ، في عملية مفاضلة كان الإطوار المرجعي للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متولدة أصبحت بمثابة نموذج أصل لكل شاعر مطبوع .

هذا النموذج الأصل « بدوى » السمات ، « أعرابي » الملامح ، « ضاهي » الصيغة ، يست بقوة المعارضة أو « الفجوة » التي تميز بها الكبار من الشعراء القدماء على صغارهم تميز الفجوة على إنشائها (أو جفائها) فيها قال الأصمعي « ويوصف بتدقيق البدئية التي يتناول معها الكلام رغبةً لا على أسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة ، ودون تأمل فكل أو استماتة » فيها قال الجاحظ ، ويعتبر بالقدرة على التشبيه الذي هو جابر في كلام العرب « حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد » فيها قال البرد^(٣٩) . وإذا وضعنا هذا النموذج الأصل في علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويثقل قطيعة معه ، تكشف أعرابية هذا النموذج الأصل عن بنية سماته الفارقة ، حيث الوضوح الذي ينبسط معه المعنى فور سماعه ، والبساطة التي لا يحار معها الفهم ، والسلاسة التي لا يتعطل معها الكلام ، والاتساق الذي لا تتباين به الأبيات تباهي « أولاد علة » .

واغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث - « المطبوع » - في كتاب « طبقات الشعراء » تومي إلى هذا النموذج الأصل وتدل عليه . صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشعلة الحشنة للشاعر البدوي المطبوع جبة الخبز التي اكتسها نظيره المحدث ، وتستبدل بشعثة الحمية النجدية التي عاش فيها الأعراب رفاعة القصور البغدادية التي عاش فيها الخلفاء العباسيون ، بكل ما في هذه القصور من « مذكرة كقطع الرياض » ، ونشيد كالدور للفصل بالمعيان ، وسماح يحيى النفوس ويزيد في الأعمار »^(٤٠) ، حيث الألفاظ « أسكن من الماء وأقل من الشهد »^(٤١) ، وحيث الشعر « أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة »^(٤٢) ، وحيث الفصاحة « الريفة اللباني »^(٤٣) تتوارد في غمط « دونه الديباج »^(٤٤) [ص ٢٢٥] ، ونظم مثل « نظم الدر » في حسن وصف وإحكام وصف^(٤٥) [ص ١١٦] . ولكن هذا الاستبدال - في النهاية - لا يحوي الملاح الفارقة للنموذج الأصل ، ولا يمثل قطيعة (معرفة أو فنية) معه ، بل يحمّله بالزخرف الذي يمنحه المجلد إلى أصله ؛ فمن ثمة أن الشعر أن يكون الشاعر « أعرابياً » ، ولا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يبرو أشعار العرب ويحفظ أخبارها ؛ ولابد للمطبع من المتأخرين أن يطعم على قوالب المتقدمين ، ليجمع - في شعره - بين عناصر الأولى والأخرين .

وأول علامة على « المطبوع » من شعراء المحدثين - مع هذا الاستبدال - أن يكون « غمط » الشاعر « غمط الأعراب الفصحاء » ؛

أي تكون طريقة يمثل لهذا النموذج الأول ، مطبوعة على قباله ، مستجيبة إلى ملاحه الفارقة ، وإن جعلتها يوشى الحداثة أو زخرف الزمان العباسي . وذلك هو حال ابن ميادة ، الذي كان جيد الغزل ، « غمط غمط الأعراب الفصحاء »^(٤٦) [ص ١٠٨] ، وأبي الخطاب الهذلي ، الذي كان « مقتدرًا على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف » ، جمع إلى قوة الكلام « عناصر الملادين ومعاني المتقدمين »^(٤٧) [ص ١٣٤] . وغير بعيد عن هذين « البطين » الذي كان « جيد الشعر بحكمه ، يشبه غمط الأعراب »^(٤٨) [ص ٢٤٩] ، والحرابي الذي الملك بن عبد الرحيم ، وكان شاعراً « وغمط غمط الأعراب ... وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب »^(٤٩) [ص ٢٧٦] ، و « لو لم يكن في كتابنا إلا شعر الحرابي لكان جليلاً »^(٥٠) [ص ٢٨٠] . ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يجلبه بالنموذج الأصل ، يرغم ما في شعرهم من « عناصر المحدثين » ، شأهم في ذلك شأن ابن منذر الذي كان « من حقائق المحدثين ومذكورهم وفحولهم »^(٥١) [ص ١٢٢] - فيما يقول ابن المعتز ، والذي كان مثلاً متكرراً للشاعر الذي جمع في شعره « شفة كلام العرب ... وحلاوة كلام المحدثين »^(٥٢) - فيما قال المبرد ، أسند ابن المعتز .

وأخص ما يمتاز به « غمط الأعراب الفصحاء » - بعد أن اكتسب جبة خبز في طبقات ابن المعتز - هو « الاستواء » الذي يتميز به « ديباج الشعر الذي لا يتغلوط غمطه »^(٥٣) [ص ٣٠] ، والسلاسة التي هي قرينة « الوضوح » أو « دنو المأخذ » . والصيغة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذي لا يبين جيده من سائر شعره ببنوة كبيرة ، ولا ترى فيه « ألث مضموماً في غير لرفقه . وهي صفة تمايز - على سبيل المثال - بين الحسين بن الضحاك ، الذي كان « أنقى شعراً وأقل تحليلاً »^(٥٤) [ص ٢٧١] ، وأبي نواس الذي يصل إلى « ما هو في الثريا جودة وحسناً وقوة ، وما هو في الخبيض ضففاً وركابة »^(٥٥) [ص ١٩٥] . أما الصفة الثانية فقرينة الأولى ، كأنها عليها التي تقرر بين الاستواء و « السهل المتنعم » ، الذي هو « أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام » ، حيث تنساب الألفاظ « في حلوة الماء الزلال » ، وتتدفق المعاني « أرق من السحر الحلال » .

والأداة البلاغية الأثرية لنمط الأعراب - في استوائه وسلاسته - هي التشبيه الذي جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر ، وعلامة من علامات الشاعرية ، بعد أن اقتنصوا الشعر بامتزاج القيس ، « أحسن الجاهليين تشبيهاً » ، وخصوه بلبى الرمة ، « أحسن الإسلاميين تشبيهاً » ، فظهرت في نمط الشعر - الذي كان يقول « إذا قلت كأن ولم يكن بصدحا بالتشبيه فضض الله فأي^(٥٦) ، وآثره ابن المعتز النقد الذي يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة في كتاباته . وحسبنا أننا لن نسمح - في كتاب الطبقات - حكماً من قبل « هذا معنى لا يخفى للشاعر مثله في ألف سنة »^(٥٧) [ص ٢٢٦] أم مقرونًا بنشئة من تشبيهات^(٥٨) .

٣ - ٤

إن الشاعر « المطبوع - المحدث » - على هذا النحو - هو الشاعر الذي يتطبع بنمط الأعراب الفصحاء ، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع ، حيث « البداية » التي يعود إليها شوقاً « كل حقائق المحدثين

ومذكورهم وفهمهم . هذه الدلالة لا تتبادر بنا - في البداية - عن معنى « التقليد » أو معنى « الجبر » . إنها تتضمن معنى « التقليد » بما تنطوي عليه من مدلول يحمل من كل لحظة متأخر محل متكرر لنموذج متقدم سابق في الوجود والزمان والرتبة ، يتناسخ في مجاله كما تناسخ العلة الأولى في معلولاتها اللاحقة التي تطبع بطابعها . وتتضمن هذه الدلالة معنى « الجبر » بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التي تطبع بطابع النموذج الأول ، على نحو يفند معه الشارح والطبري - المحدث - مدفوعاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة ، بل إن يكون فاعلاً لمنطه الخاص في زمانه ووجوده ، اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة .

وإذا خضعتنا الطرف من مغزى عبادة الأسلاف الذي تنطوي عليه تجلياته ، فخط الأعراب الفصحاء ، في المطبوعين من الشعراء المحدثين ، إلى اللوازم التي يتسم بها هذا النمط ، فاختصنا إلى « دنو المأخذ » الذي هو قرين الألفاظ التي هي « في علوية الماء الزلال » ، والمعاني التي هي « لرق من السحر الحلال » . ولا يفتقر للزوم من لازمه في سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط ، فدنو المأخذ يقضي العمق والغموض ، وقرين القرب والتسطع في الإدراك والتلقي على السواء ، فهو المعنى الذي لا نستعين عليه بالفكرة ، والذي ليس في حاجة إلى التأويل ، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة ، أو الحكايات الغريبة ، أو الإيهام المشكّل . وهو المعنى الذي ينسبط في ظاهر الأشياء ، فلا يحتاج إلى مكائبة الجهد الخلاق من الشاعر المبدع في الغوص على المعنى واكتشاف اللاسعى ، وينسبط في ظاهر اللفظ ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإبداعية من القارئ للتلقى في إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها . ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشارح الجبرج والفارسي المتلقى إلى مستهلك سائب ، على نحو يتجلى معه كلاماً واكتشافاً أو المنجز الذي ليس من صنعها ، ليزيده الأول وضوحاً ورياء ، ويستهلكه الثاني غشواً خاملاً .

ولا تفتقر « علوية الماء الزلال » - في هذا السياق - عن « السحر الحلال » ؛ فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التي يتقبل بها المتلقي الشعر ، أو الكيفية التي يؤثر بها الشعر في المتلقي ، على نحو لا يدعّر للمسلمات العرفية لهذا المتلقي ، أو يصدده برؤى جبرية توهم الارتباك في نفسه الإدراكي ، أو يصدمه بفكر يفضي إلى إعادة النظر في نفسه وما حوله . إن « علوية الماء الزلال » قرينة الاستسافة التي يجد بها المتلقي في شعر الشاعر صورة غريبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله ، صورة تنزّرت إلى وعي هذا القارئ انزلاق الماء العذب الذي لا يفضّض مع الوعى بشيء ، ولا يبعد معه الوعى تأمل أي شيء ، ليستسلم هذا الوعى إلى حالة أشبه بحالات الحزن الذي يغلفه « السحر الحلال » ؛ أي السحر الذي لا يغير شيئاً عما هو قائم ، ولا يقبل نظام الأشياء ، بل يفضي على ما هو قائم غلالة من البهجة المسكرة (« أنقى من الراحة وأضنى من الزجاج ») ، التي تحجب الوعى بتقبل ما هو عليه ، فندفى فيه نزعة « جبر » لا تختلف كثيراً عن نزعة « التقليد » التي يتضمنها « دنو المأخذ » .

وفي مثل هذا السياق يشير « الوضوح » - من حيث اختراقه يدنو المأخذ - أو سهل ما يكون الكلام - إلى تقيضه الغالب ، أعني

والإلحاح على الوضوح - في البداية - قرين إثارة التشبيه على الاستعارة ، التي جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة التبليغ بضموضها وتكلفتها ، في مقابل التشبيه الذي جعله قطب « حاسن الشعر » بوضوحه واستطراده ، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفرقها « غط الأعراب الفصحاء » ، الذين أكثر كلامهم على التشبيه ، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطعية مع هذا النمط . وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التي خصّ بها ابن المعتز التشبيه في إنجازه الشعرية ، وهو مغزى لا يفتقر كثيراً من التقابل الذي أقامه بين التشبيه والاستعارة في كتابه عن « البليغ » .

ولا غرابة - على أي حال - أن يفتقر التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء ، في مقابل الاستعارة التي غدت بمثابة قطعية (معرفية - فنية) مع هذا النمط . ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر ، متميّزاً عنه وبعيداً عن الآخر . فالتشبيه يهبط بالخبرة ولا يقيد اليقينية ؛ وأداته تقف كالحاجز الشفافي الذي يفصل بين الأشياء وإن تقاربت ، ويبعد بينها وإن تلاقفت ، كأنه عمل غير مباشر - على المستوى البلاغي - للمجاورة التفارقة التي تفصل بين أصناف الناس في عالم ابن المعتز . وأية ذلك أن التشبيه - في فهمه البلاغي - يوقع وهم الالتئام بين المختلفات ، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى حقيقة . وعلاقة المجاورة التي تخويه تنفي المعادلة التي يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع ، فينسرب السلام الدلائق بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدوا ، كما ينسرب « الماء الزلال » بين أصجار ناعمة ، نقيصة ، متضاربة للمعنى ، لا تنسكب صفه الماء . وذلك كله في مقابل الاستعارة التي تنفي علاقة المجاورة بين الأطراف ، لتؤكد علاقة الاستبسال التي يجل بها طرف على آخر ، أو علاقة التفاعل التي يتبادل معها الأطراف التأثير والتأثر ، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذي وسعها - في غير حالة - بالمعادلة التي تختلط فيها العناصر والكتلت اختلاط التعمية والتسوية والتشابك

نورها من فيض عليها الأولى . وكل جليد « قبيح » نكرا لهذا النموذج القديم وتشويه لكامل نوره الأول . والحركة في الإبداع - مع فيض هذا النموذج الأمل - حركة اتباع وليست حركة ابتداء ؛ حركة أشبه بحركة الحظ في الدائرة ، تتأخر عن نقطة البدء لتعود إليها ، مكرونة البداية والنهاية ، في دورة أشبه بدورة حياة الإنسان وحياة الكون ، التي يعود فيها كل شيء إلى أوله . وما تسميه « التاريخ الأدبي » - مع هذه الدورة - تجليات متعقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها ، على نحو يفيض معنى الحركة عن الإبداع ، وينبئ معنى التغير عن التاريخ الأدبي .

والعملية الذهنية التي ينطوي عليها الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها : هناك مغفوط - في الذاكرة - من أشعار القدماء ، غتلز ومؤول ، ينتج اختياره وتأويله نموذجاً أصلياً لماضي مصنوع ، متخيل ، محله نحن الناقد وليس الواقع التجريبي . وهناك الشعر المحدث السني يتنص إلى الحاضر التجريبي . وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث ، أو قراءته ، فتقوم بعملية تأويلية ، قد يبعثها الناقد أو لا يبعثها ، لكن إطارها المرجعي - دائماً - هو هذا النموذج الأصلي ، المصنوع والمتخيل ، الذي تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر حياة الأسلاف ، أو دورة من دورات قصي الأثر . وإذا تجلجول « للمسوع » والجليد والمغفوط « القديم تجلجول المشابهة كان الشعر جيداً ، وإلا فالشعر رديء لا بد من رفضه .

والممارسة النقدية لأن المتمر أسيرة هذه العملية . كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه ، إذ وصفه الصرلوص وصفاً دقيقاً مؤداه أن ابن المتمر « كان يتحقق بعلم البنيان تحقفاً ينصر دعوته لسان مذكركه »^(٩٦) . ولسان للذاكرة مصطلح يشير - صراحة - إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم ، كما يشير - ضمناً - إلى عملية الفياس التي ينظر بها الناقد إلى المسوع على هدى من المحفوظ ، فلا يبقى من المسوع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللائح إلى السابق دائماً .

ومن الواضح أن ابن المتمر ثقّف « لسان المذاكرة » نظراً وتعليقاً من أساتذته التقليل ؛ فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس في العلم بالشعر - كالأساس في العلم بالدين - هو « السماع »^(٩٧) . وفي « زهر الأدب » خبر يقول إن ابن المتمر أرسل « وهو معتل إلى أساتذته العباس أحمد بن يحيى لمطلب ينشوقه » :

ما وجد صابراً بالحبال مؤثّق
بمائه صرّين يارد مصنّف
بالريح لم يكره ولم يترنق
جاست به أسلاق دجن مطبق
بصخرة إن تر شمسا تبرق
بإد عليها كبرالجراج الأزرق
صربح غيث غاصر لم يملق
إلا كوجدى بك لكن أنقى
إن قال هذا بهرج لم ينفق
إنما على البعاد والتفرق
لنفتقى بالذكر إن لم نلتق

والصراع في آن واحد . فالاستماع تتعدى على جوابات الواقع ، وتلقى الحدود العملية بين الأشياء ، وتزجج الصراع الدلالي بين أطرافها ، لتولد المعنى الجديد الذي يجاوز الأطراف جميعاً ، مستغلة - في ذلك - قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة ، ويعتمدة - في ذلك - على إسهام التلقى في إنتاج دلالتها ، بالقياس إلى التنشيط الذي لا يتيح للتلقى الدرجة نفسها من الإسهام ، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة . ولذلك كانت الاستماع وسيلة الحدادة الشعرية في رفضها لواقعها ، وقرينة القموض الذي يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكتشف من عمق يتخلق فيه كل ما لا تتحراه العيون الكليّة ، وقرينة التمدد الذي قريبا - في عصر ابن المتمر - بالفحص والملاحظة والخطا والتكلف والإحالة والضمنة المرذولة ، وأهم من ذلك كله الخروج على « غط العرب الفصحاه » ، فالعرب - فيها يقال - « لم تكن تعبا بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر »^(٩٨) ، و « أحسن الشعر » - عندها - « ما قلبه في المقاتل إذا فيه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة »^(٩٩) .

و « الحقيقة » - في مثل هذا السياق - قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة . وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة عملاقة المزخرف المصور ، المساكى لحن لا يملك سوى تقليد ، ولا قدرة له على تخيره . وإصابة الحقيقة هي الوصول إلى ما ليس من ضمنا ، وما هو مفروض علينا . وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هي الطبع الذي ينطبع بنمط الأعراب من ناحية ، وتقتزن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية ، وتقتزن إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته - من ناحية ثالثة . وسليّة الطبع الأدبي الذي هو مطبوع على ما ينقل - في النهاية - قرينة سلبية العقل الإنسان الذي ليس قوة صانعة في حقيقة الأمر ؛ فالأدب « صورة العقل »^(١٠٠) ، فيها يقول ابن المتمر ، والمقل - بدوره - « مرة » لا تملك سوى أن تمكس ما يقع عليها ، بحكم ما ركبت عليه ؛ فإذا كانت المرأة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا ، وإذا كانت المرأة صلبة تملدت على صاحبها الرؤيا ؛ لكن تظل « مرة العقل »^(١٠١) في الحاليين أداة مطبوعة على ما هي عليه ، لا تخلق أو تنتج ، بل تنقل وتحاكي . فإذا أحسنت المرأة المحاكاة أصابت الحقيقة ، وكان الحسن - في صورها - قرين أمانة نقل ما في الخارج مما لم تصنعه المرأة نفسها ؛ وإن أساءت المرأة النقل تبعثت عن الحقيقة ، وكان القبح - في صورها - قرين الصدا الذي لا تملك المرأة نفسها إزاءه شيئا ؛ فهي مجرد أداة مطبوعة على ما هي عليه .

هذه « الحقيقة » التي يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائماً ، لا تتسم بالتغير أو التطور ، وليست في حالة صنع أو حركة ، وإذها هي معطى مطلق ، جاهز ، ساكن ، مفروض ، لا تملك الأدب سوى تقليده والتصديق به . والنموذج الأمل الذي تنطوي عليه هذه الحقيقة نموذج قديم ، مؤول ، متخيل ، أشبه بالنتج المقدس الذي هو مبدأ كل وجود لاحق ومعهده ، وأشبه بالعلّة الأولى التي تفيض عنها المعلومات كافة ، المتعلّقة في الزمان ، والتابعة في الرتبة . وكل جليد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم ، يستمد منه حسنه كما تستمد العصور

یضاء . هذا معنی حسن وإن كان مستورا . وقد عمل علیه مسلم بن الولید فجاء به مكشوفاً . قال مسلم :

وإن شئت أن تسقياني مدامةً
فلا تقتلها ، كل ميت محرم
علقتا دما من كرمية في دماننا
فاظهر في الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بصرة
بصهيه صرعها من السكر نؤم
فاغضت وللكسفات في وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم
وقال الحكمي :

أفر يا سلامة كلس المكار
فلن خلل خلل عليل العذار
شراب إذا صب في كفيه
يصب على الليل ثوب النصار
يسألها الله جريها
فستهدي ليلتي نوم الحمار^(٨٣)

صحيح أن ابن الميز لم يتعلق تعلقاً حرفياً بأعذاب المشابة بين المتأخر والتقدم في الصلة بين هذه الأبيات ، ولكنها ظلت في خلفه ، فانترض هذه العلاقة الزائفة التي ربطت أبا نواس بجبل مسلم ووصلتها مع الأعرشي . وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد . وليست المشابة - بين نظرة بدوية للنهر ، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا الضير الغليظ لبيت الأعشى ، ونظرة مناقضة تتجاوب فيها الألوان والأضواء - مع أبيات مسلم والنواسي - تتجاوب الاختلاف الذي هو بمثابة قطعة متصلة الأبعاد مع « النمط الأعرشي » الذي ينطقه بيت الأعشى . ومن المؤكد أن « مسالمة الجريال » تصل النواصي ، على وجه التحديد ، بيت الأعشى ، ولكن أي نوع من الوصل ؟ ليس في ذهن ابن الميز سوى المشابة التي يلح عليها - مرة أخرى - جازما :

« لله در الأعشى حيث يقول :

وكلى شربت صلي للة
وأعري تدوييت منها يا
لسملم من لام إلى امرو
أنتيت اللذائة من يابها

ومن هنا قال الحكمي :

دَعِ عَنكَ لَوْمِي فَإِنَّ السَّوْمَ إِفْرَهُ
وَدَاوِي يَأْتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى ، وللحكمي حسن التمثيل والزيادة فيه ^(٨٤) .

وهنا ، ينبغي ، حق التقدم ، علاقة التضاد التي تتناسل معها سبلات بيت أبي نواس تناسل المناقضة مع النمط الأعروبي البدوي المرتبط بخمرة الأعشى . ذلك لأن « الدواة » - في بيت النواصي -

فأجابه ثعلب : أخذت - أمثال الله يقاتك - أول هذه الأبيات عما أمليه عليك من قول جميل :

وما صلايات حسن يوما وليلة
على الماء يجشش المصص حواش
كواصب لم يصعدن عنه لوجهة
ولا من من برد الحياش دواش
يرمين حباب الماء والموت دونه
فهن لأصوات السقاة رواش
بأكثر منى غلة وصباية
إليك ولكن العدو عراش
وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج :

إني وإن لم تنري قوسى
أحكوك والعراسي إذا استرعيتنى
أراك بالود وإن لم تنرى

قال ابن الميز : فاستغنى في ذلك ونسب إلى سوره الأدب^(٨٥) . ويغض النظر عن قيمة أبيات ابن الميز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب - ناقد الكلام الماهر الذي لا يرد حكمه - فإن أبا العباس لثعلبا لم يافتت بما سمعه إلا إلى ما شابه لديه من محفوظ ، مؤكدا بذلك - على مستوى التطبيق - أن العلم بالشعر أخرج إلى « السماع » منه إلى أي شيء غيره .

ويتابع ابن الميز تقاليد أسلافه في السماع فيفتش عن صدى المسموعى المحفوظ ، باحثا عن المشابة التي ترد للتميز من الجديد - دائما - إلى قديم أسبق منه ، في صمى أشبه بقص الأثر . هكذا يتوقف - في كتابه « فصول التماثل » - عند خربات المحللين ، فيقول^(٨٦) :

« وكان جماعة مثل أبي نواس والحليج وأبي حسان وطبقتهم إذا اقتصدوا على وصف الحمر بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وما استنبطوا من معاني شعره . »

وليس المهم أن تناقش سلامة الضمير في هذا القول ، فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدي الذي يحتويه ، والعملية الذهنية التي تولد عنها ؛ فصفة « الاقتدار » التي يوصف بها النواصي وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وبين حاضرمهم الخاص ، أو تاريخهم المتصين ، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من « استنباط » لنموذج أسبق في الزمان والوجود ، عند المتعلمين من أمثال أبي الهندي الذي يستنبط - بدوره - من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلي - حيث الأعشى . وهنا ، يتوقف ابن الميز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تمسك بابل
كدم الذبيح سلبتها جريها

فيقول :

« الجريال اللون الأحمر . ومعنى البيت أن شربتها حرره ولقنتها

بالابتناع ، والإعجاب بالجديد ما ظل قريبا من غمط الأعراب الفصحاء . ويبدو واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثل في الشعر القديم^(٨٧) ، خصوصا بعد أن غابعت والاستعارة المكتبة لدى المحدثين الأذهان بغيراتها ، فيحبسها بعض الحاضرين في المجلس متضمنة في بيت ليد :

وفدلة ربح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله : هذا حسن ، وغيره أحد منه ، وقد أخذ من قوله لمبة بن صير المازني :

فتلكرا ثغلا وليدا بمهما
ألفتك كفه يمينا في كافر

وعرض المجلس ، فيصرح ابن المعتز برأيه بامتعارات في الرمة الذي هو « أبداع الناس استعارة وأبرعهم عبارة » ، فيشير الصولي - وكان أحد الحضور - إلى استعارة في الرمة :

ولما رأيت الليل والشمس حية
حيلة الذي يقضي حشاشة نازع

فيحب ابن المعتز بقوله : « هذا بارع جدا ، وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جبرير حيث يقول :

تحسى الرواس ربمها ونجته
بميد الجبل فتصيفه الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة ؛ لأنه جاء بالأحياء والإماتة والبل والجمعة .

ويستمر المجلس على هذا النحو ، يدور الحوار فيه حول الاستعارة ، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التي تسع فرد القدم نسه إلى ما هو أقدم منه ؛ فطفلة « السامع » لا تستطيع فكাকা من النظر إلى الماضي وربط الحاضر به في علاقة ثابتة سليمة الجانب .

٤ - ٢

يمكن النظر - من هذه الزاوية - إلى موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام ، خصوصا أن شعر أبي تمام يمثل - من وجهة نظر خصومه وأتباعه - ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون من دوط الأعراب الفصحاء ، كما أن التظاہل الفني بينه وبين البحري كان موازيا للتظاہل الفكري بين أهل النقل الذين انحازوا للبحري ، وأهل العقل الذين وصلوا في شعر أبي تمام تيميرا إبداعيا من مطامعهم الفكرية^(٨٨) . ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز ؛ فبعد بدأ وبه يتفتح على مشكلة الحدأة والخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري كانت تشغل الناس . وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفي قبل مولد ابن المعتز بستم عشر عاما على وجه التقريب ، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوقفة أبي تمام ، فكان من الطبيعي أن يتحصن ابن المعتز برسالة في غمائن شعره وسواها^(٨٩) . وتبدأ الرسالة على هذا النحو :

سهل الله عليكم سبل الطلب ، ووقاكم مكاره

دال ثان يوازي دال « مسالية الماء للجريالة في البيت السابق » ، ويتجاوب معه داخل ميقات تنفي النمط الأعرابي الذي يطوى عليه شعر الأعشى ، عن طريق « تضمين » تحويه معارضة ساخنة تعبت بهذا أبعاد التقدم ، وتؤسس نمطا مضادا له هو بمثابة انتقاع وابتداء وليس عرض زيادة على نمط قديم . وحسبنا أن تقارن بين معنى الدلالة بين الشاعرين لنترك التضاد بين « البداوة » و « الحضارة » من ناحية ، ونترك أبعاد العلم الذي دفع النواصي إلى رفض مذهب صاحبه النظام المنزلي في « العفو » وعلاقة الحمر التي لا تنزل الأحزان ساحتها - في قصيدة النواصي - بالحمر التي تلد الراحة و التخلص من يد القهر في قصيدة أخرى ، ثم علاقة « الأشياء » التي غابت عن النظام بالآثار والأصواء التي يتجلى معها فية « دان الزمان لم » ولم يدينوا له « فها يصيبهم إلا ما شاموا »^(٩٠) ، حيث يتجاوب تأكيد الإراقة ونفي الجبر مع تأكيد الانخلاع من الماضي ونفي التقليد له ، فتقطع الأصواء على موقف هؤلاء الفنية الذي يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمامهم ، لتبني بتأكيد « منزلة » زمامهم إزاء منزلة الماضي التي « كانت تحمل بها هند وأسهة » ، فتعطف ، يخفي « حق التظلم » للعالم القديم البؤى الذي يملئه الماضي ، والفلسي نشي به « المدبابة » و « الخيام » و « الإبل والنشاء » ، ويتجلى « حق الابتداء » الجديد للعالم الذي ينطقه النواصي ، معبرا عن فية « دان الزمان لم » ولم يدينوا له . فالأمر - في النهاية - ليس مجرد زيادة أو حسم تمثيل ، بل إشارات مرتبطة بعلامات نصية يحدث تفاعلها الروحي بالمقارنة التي يتعارض معها عالمان وغودجان متداوران .

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم ، ويرد ذلك بأن « لكل جديد لدة » . ولكنه لم يدرك أن هذه اللدة المقترة بالجديد ترتبط - في جانب منها على الأقل - بما أشار إليه الصولي والمبرزة من أن شعر المحدثين « أشبه بالزمان » ، و « أشكل بالدهر » ، وأن هذه المشابهة التي يشاكل بها شعرهم عصره وبينه منه هي التي باعلت بينهم وبين القدماء ، في الوقت الذي قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم . ويبدل أن يشاكله ، كما فعل الصولي العقل ، يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله ، أخذ يبيح عن العلاقة المعاكسة ، التي يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلي الذي يفترض وجوده في الماضي الأول ، فكشكت النتيجة نفي اللحظة التاريخية التي عاش فيها الشعراء المحدثون وتحولهم إلى مجرد صور مجردة ، في حالة القول ، صدف في حالة الرض ، والقديم المشد في الدهن ، حل تحول صارت معه غريبات المحدثين مجرد متابع للقدماء ، بل حل نحو صار معه العباس بن الأحنف - كشال أخير - صورة مجردة من عصر ابن أبي ربيعة المخزومي^(٩١) .

وهناك - غير ذلك - أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها ، بل هناك « مجالس » متعلدة تذكرها المصادر القديمة ، يجاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوي قرياه من الخلفاء ، وكلها تدور في الدائرة نفسها : تلقى الأبيات على الأسماح ، ويتبارى المحصور في إخراج المخزون من للحفوظ ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف ، فيمد كل بيت حديث إلى أصل قديم . أما إذا لم يصعب للحفوظ فلا يكتفى من التسليم

وتجملد بها الضموس ، وتصنى إليها الأسماع ، وتشدد بها الأفعان^(٩١) . ولكن هذا الإصجاب كله بغض عندهما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب القليل ، أي الجانب الذي يمثل انقطاعا عن الأصول النموذجية القديمة ونسبها لأصول مناقضة حالية . عندئذ يتقلب اتجاه ابن المعتز ، ويدخل شعر أبي تمام معرض موازنة مضنة ، يتقلب فيها مع شعر البحري ، وينحاز ابن المعتز إلى طبع الأمير الذي جمع إلى عناصر المحدثين سلامة المتقدمين ، ووصل بالنسب القديم إلى غلبته في متصل الوصف والتشبيه^(٩٢) ، بعيدا عن التصلف والغربة وتكلف حدود المتطق .

وإذا عدنا إلى الأجزاء البقية التي وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام لم نجد شيئا سوى وغلبات الإسماع ، بعد أن ضاعت الأجزاء التي تدور حول وغلبات الإحسان . ولا شك أن هذا الضياع دلالة للاختلاف في سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين ، شأنه في ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التي انتصرت لطريقة المحدثين^(٩٣) . ومنها يمكن من أمر ، فإن كل وغلبات الإسماع التي يتحدث عنها ابن المعتز في شعر أبي تمام تنضى إلى اللغة ، وتدور حول العلاقات الغلوقة التي حطم معها أبو تمام النسب القفوي لتوارث نمط الأعراب . الفصحاء ، وخرج بها على المسلمات الدلالية اللازمة لهذا النمط ، أي هذه المسلمات المضنة ، التي يمكن استنتاجها من كتابات ابن المعتز على النحو التالي :

- اللغة أداة سالية لوصف الظواهر ونقل الأفكار ، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التي تغير الظواهر أو تحلق الأفكار ، فاللغة وهاء مستقل عن معناه ، يجمله دون أن يؤثر فيه ، ويؤخره دون أن يغيره .
- أولوية للمحمول دون الحامل في العلاقات الدلالية ، وللمحمل دون الدال ، وهذا يعني ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التي لا تمكر على رؤية المحمول ، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله ، في علاقة وحيدة البعد ، تتجج دلالة مفردة هي المقصد من الكلام .

- تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر متصلة ، على نحو تندو مع كل كلمة من الكلمات دالا وحيد المدلول ، لا تتبدل دلالاتها أو تتغير بتبدل وضعها السبالي وتغيره .

- التحولات المجاوزية هذه العلاقات الدلالية تحولات محكمة يعرف متوارث صدام ، يتطوى على الخاصية المعيارية التي تتلوى عليها قواعد النحو ، على نحو تؤكد معه المجاورة الكتابية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة ، فتؤكد أولوية التشبيه - بمتناصره الحاضرة - الاستمالة (التي لا سبل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موزجة من التشبيه بمتناصرها الغائبة .

- لاقيس في الدلالة أو الجواز (أو النحو) على الشاذ الذي تائه العرب على سبيل الندوة ، بل على الملتقى المعروف الشائع الذي لا يخرج به المتأخر عن سنن

الزلل ، فيما رأيت من تقديم بعضكم الحطاي على غيره من الشعراء أمرا ظاهرا ، وهو لوكد أسباب تأخير بعضكم ليد من منزلة في الشعر ، لما يدعو إليه الدجاج ، فلما قيل فيه غلبته بلغ غلبات الإسماع والإحسان ، فكان شعره قوله :

إن كان ويحك لي ترى علمته

فإن فعلك لي ترى مساوية

« وقد جمعا علمان شعره وسلاوته في رسالته هذه ، فرجونا بذلك ابتداء السبب في استناده ، ورد الواجب عنه إلى إنصافه ، واختصرتنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه ، وتوقنا لإطالة ما نكنى بالإيجاز فيه . ونحن قدما ذكر سلاوته على علمته حتى قلنا الجور عليه أن العهد قريب بحماسة لدعاه الغلوب إليه .

وهي بداية ترفع راية الإنصاف الذي سوف يتدو مطلب الأمدى في موازنته ، التي سارت على خطى هذه الرسالة ، فبدأ مثلها بتقديم المساوي على المحاسن ، وتنتهى مثلها بالمجموع على شعر أبي تمام . ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحت عن معنى «الإسماع» و«الإحسان» في كتابات ابن المعتز لنفهم وغلبات الإسماع التي يمرضها علينا ابن المعتز في الأجزاء التي وصلت إلينا من رسالته المفقودة .

أما «الإحسان» فترين الوضوح والسهولة في التعبير ، والإفادة من زعرة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء ، كبا في هذه المقطوعة من شعر أبي تمام :

بالأبسا ثوب اللوحة أبليه
لأنت أولى لأبسه بلبه
لم يعملك الله الذي أعطاكه
حق استخف ببلده ويشمه
رشا إذا ساكن يطلق طرفة
في فتكه أسر الحياء بحبيه
وأنا الذي أصطيته فطى الهوى
وضممته فأعذت عذرة أشه
وغرسته فلتن جنيت ثماره
ساكنت أول مجتسن من غرسه

والمقطوعة موجودة في طبقات ابن المعتز مثالا لإحسان أبي تمام . واختيار ابن المعتز لها يكشف - فصنا - عن إعجابه بما لا يفرق صفة الوضوح من صنعة أبي تمام ، وما لا يعد انقطاعا عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء . ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معاديا لأي علم على طول الخط . لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره ، وأسخط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبي تمام كله غير مرة ، مؤكدا أن شعره كله حسن ، وأن «الردي» الذي له إذا هو شيء يستغنى لقطه فقط ، فلما أن يكون في شعره شيء يخلو من الخاف اللطيفة والمحاسن واليدع للكثرة فلا^(٩٤) . وتولى الدفاع عن متسايت متعددة عن هذا الجانب من تصانده أبي تمام والتي تتراح لها الغلوب ،

القوم ؛ فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع) .

وليس كل وغايات الإساءة التي يؤكدها ابن المعتز في شعر أبي تمام سوى خروج على هذه المسلمات . فإذا قال أبو تمام :

وَيْ لِمَ يَظْلَمُ وَمَا ظَلَمَ اسِرُّ
حُثَّ الشَّجَبَةِ وَخَلَفَ السَّنِينِ

قال ابن المعتز : لم يذكر القصد لفظ التنين ، وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به عدوفاً بشجاعة ولا غيرها . وإذا قال أبو تمام :

لَوْ لَمْ يَمُتْ بَيْنَ أَطْرَافِ الرَّمْحِ إِذَا
لَمِتْ إِذْ لَمْ يَمُتْ مِنْ شُكَّةِ الْحَزَنِ

قال ابن المعتز : وهذا معنى لم يسبق أحد إلى الخطأ في مثله (٩٩) . ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهي موجودة في البقية الباقية من الرسالة في « موشع » المرزاني . حسبنا أن ثلث إزاء عبارات ابن المعتز عن « جرة أبي تمام على الأساطير » نرى فيها دالا يتجاوز مع غيره من الدوال التي تنطقها عبارات أخرى من مثل : « فجاوز الحدة » ،

وما سمعت أحدا قال مثل هذا ، وكيف نجيز للمحدثين مع تصفهم لأشعار الأوائل وعلمهم بما مثل هذا الجنون ، وعلى شيء هذا من هجاء الفحول . وعندئذ نرى « إساءة » أبي تمام إلى المسلمات اللغوية اللازمة ضمينا لنسب الأعراب الفصحاء للتخيل في ذهن ابن المعتز .

هذه الإساءة تبلغ حددا الذي لا يطيقه ابن المعتز ، مع استعارات أبي تمام على وجه التعديد ، فمثل أفعال الرفض إلى الضرورة الغاضبة ، ونظرا عبارات من قبيل « خيس الكلام » ، « والكلام البغيض » ، « والبيع المقيت » ، وهذا من الكلام الذي يستعاض بالصلص من مثاله ، « وانظر كيف ضعف القول واضطرب . قبحه الله ، ولعن الله من أصله من الأحباب » ، وما كان أوجه إلى أن يعاقب في أخذه على هذا الشرع . وتلك عبارات طبيعية تماما ، تنطوي في النهاية على موقف دفاعي إزاء استعارات أبي تمام التي تدمر - بفاعلية التضاد - سلامة المسلمات اللغوية التي آمن بها ابن المعتز ، خصوصا بما تؤسس هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية ، وما يلزم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقرب رأسا على عقب العلاقة بين الدال والمذلول ، وبين الدلالة والفارسي . ذلك لأنه لا مجال في استعارات أبي تمام - في أصفي حالها - لتسلسلة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم ، أو الأولوية القندية للمذلول ، أو المعنى الثابت الذي يلائم الكلمة كالتقدير المقصور ، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمذلول ، أو المجاورة للمكانة التي لا عمل معها لفاعلية العناصر الغائبة . إن الأمر في استعارات أبي تمام على التعريض من ذلك ؛ إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات ، مؤكدة فاعلية الدال الذي يقوم بدور تفرسي يفرض المعنى على الأذهان ، بل يفرض على المثالي الإسهام في إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى ، على نحو تختفي معه النقلة المباشرة من الدال إلى المذلول ، وتندو الدلالة مجاعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة في سياقات الاستعارة نفسها ، حيث يخفى « دنو المأخذ » اختفاء الوضوح الذي يفرض معه الدال « أصفى من الزجاجية » في الإشارة إلى مذلولة .

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مذلولة الاستعارات التي يفرمها ابن المعتز علينا هذا المذلولة بدلالة متولدة ، تلمر قداسة التسليم بقولنا « التقليد والجبر » في آخر المطلق . وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التي يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان ، وهي :

- لو لم تفلرك مسن المجسد مذ زمن
- باجود واليسى كان المجسد قد عرقا
- ألا لعبد الشعر كفا بسيره
- إلى مجسدى نصير فيقطع من الزند
- يهوى إذا أسود الزمان توضحوا
- فيه فسود وهو منهم أبلق
- يادهر قوم من أهدمك فقد
- أنصبجت هذا الأنام من عروك

ومن الواضح أن فاعلية الدال في هذه الاستعارات قرينة الإشارة إلى عناصر غائبة متعده لا تطوى عليها « والاستعارات التصريحية » . فالطبيعة الكتابية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال بدفعنا إلى الانتباه اليقظ لروايتها ، والنظن إلى أنه دال يفرض إلى أكثر من مذلولة ، في دلالة لا تنصف بالثبات قط . ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التي تتجلىنا مذلولات هذا الدال بقدرها الدائمة على صنع مصيرها الخاص ، في فعل يصبح معه « والزمان » والدمر مفعولا لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلا لها . وليس من قبيل المصطفة أن تقابل الاستعارة الأولى :

- لو لم تفلرك مسن المجسد مذ زمن
- باجود واليسى كان المجسد قد عرقا

بين موروث الماضي وإنجاز الحاضر في تملزس زمني مكان يؤكد الحاضر في مقابل الماضي ، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجليد في مواجهة « مسن الجسد » القديم الذي يفرض مفعولا لهذه الإرادة ، على نحو ينفي منه للمعنى المتولد قداسة « التقليد والجبر » من ناحية ، ليؤكد معنى الابتداء الجليد الذي لولاه لآزداد مسن الجسد تحرفا أو حقا من ناحية ثانية . وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالي بين « القديم » و« الجدد » ، فإن بؤرة الاستعارة الثانية :

- ألا لعبد الشعر كفا بسيره
- إلى مجسدى نصير فيقطع من الزند

تعمل التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان ، فلا تتحول العلاقة بين « نصير » و« الدهر » إلى علاقة فاعل بمفعول فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذي اكتسب بعض صفاته مع هذه « الكفة » التي « تقطع من الزند » - لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصير بسيره . هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول في علاقة دلالية تتجلىنا بقدره الإنسان على أن يحفر ملاحه على القوة العليا ، فيصوغها على شاكلته ، أو يخلقها على صورته ، في فعل أشبه بهذا الفعل الذي تنطقه الاستعارة الثالثة :

- يهوى إذا أسود الزمان توضحوا
- فيه فسود وهو منهم أبلق

حيث يكتسى « الزمان » للقول لون الإنسان الفاعل ، فيتحول « الزمان » من اللون الأسود إلى الأبيض « الأبلق » ، الذي مولون هذه

وروى من الرسالة كاف - إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المنذر - فو. الدلالة على موقفه النقدي الذي يتحول إلى موقف دفاعي تبريري لإزاء طغيان شعر الحداثة . وعليها - مع هذه النتيجة - أن نعيد النظر في « كتاب البديع » ، لأن الرسالة مقدمة للكتاب ، حيث يواجه ابن المنذر حركة شعرية بأكملها في كتاب ، بعد أن واجه شاعراً منها في رسالة . ولكن جدير المواجهة واحد : فأبو تمام هو فزرة الانقطاع عن النمط الشعري الموروث الذي يلوح به ابن المنذر في الصلعة تأويلية تبريرية دفاعية ؛ وأبو تمام أكثر المحللين استخداماً للبديع - هذا المصطلح الذي تقتضى سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة .

والصلة وثيقة - من هذا المنظور - بين نبرة الإنصاف الخادع التي افتتح بها ابن المنذر رسالته ، والنية التي يفتح بها كتاب البديع ، خصوصاً الإشارة إلى أن أبا تمام قد أسرف فيها استغله بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع « حتى غلب عليه » (٩٨) . وما دام أبو تمام هو أكثر المحللين إسرافاً في البديع فمن المنطقي أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المنذر في كتابه ؛ إذ تصل شواهد أبي تمام في البديع إلى أربعين شاهداً ، وأقل منها شواهد أبي نواس ، وهي ثلاثة وعشرون ، وأقل منها شواهد بشار وهي تسعة فحسب ، وأقل الشواهد جميعاً شواهد مسلم ومدها ستة . وهذا ما يجعلنا نعيد النظر - إحصائياً - في دقة الحكم النقل عن حشو مسلم للبديع في شعره .

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل الحاجة التي يقيم عليها ابن المنذر كتابه كله بأصولها الثقلية الأولى ، في تقاليد تبدأ من أبي عمرو بن العلاء (- ١٥٩هـ) وتنتهي عند الأصمعي (- ٢١٦هـ) ؛ فقد وصف الاثنان إنجاز المحللين (كل في عصره) وصفاً مطبقاً - مؤداة ابن المحللين (٩٩) :

« كل على غيرهم ؛ إن قالوا حسناً فقد سيقوا إليه . وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم » .
« ما كان من حسن فقد سيقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم » ١١

هذا الوصف المطابق يخلص المسئلة الأساسية التي يقوم عليها كتاب ابن المنذر بأكمله ، والتي ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالي (١٠٠) :

« قد قمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتعلمين من الكلام الذي سماه المحللون البديع ، لنعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن قبلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم صرف في زمانهم ، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بطعم شغف به حتى غلب عليه وتغرق فيه وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ؛ وتلك عصى الإنراط وثمرة الإسراف » .

هذا المفتح يصل ابن المنذر بأساتذته من متصل مفهومي يعمل كل « حسن » في إنجاز المحللين منسوباً إلى القدماء دائماً ، ويوقع كل

الأفراس البشرية التي تسقط لونها وحركتها المنفعلة على الزمان ، على نحو تتناسى معه هذه الأفراس - وهي استمارة ثنائية داخل الاستمارة الأولى - مع هؤلاء « الفتيه الذين داهن الزمان لهم » (في تصبده أي نواس التي سبقت الإشارة إليها) فلم يعد يصيهم « إلا بما شاموا » . وليست هذه الدلالة - آخر الأمر - بعيدة عن الدلالة التي ترمود على قبول والجبره في الاستمارة الأخيرة :

يأ دهر قوم من أعدهمك فقد
أضججت هذا الأنام من عمرتك

حيث تحايل الاستمارة من يتأملها بالقرابة التي تصل ذم الدهر بالمفروج على التأويل الاعتدالي السنّي للمحدث الذي يقول : « لا تسبوا الدهر ... » (٩٥) ، وبالقرابة التي تصل بين « خرق الدهر » و« الدهر الحمار » على مستوى التمرد السياسي الاجتماعي - في آيات أبي تمام الأخرى (٩٦) :

مضى الأسلاك فاتعزضوا وأمس
سرة مالوكنا وهم
وقول لي ضلال الدم غمسي
درامهما ولا يحصى الضر
فلو ذهبت سنات الدهر عنه
والقى عن منكابه الضنار
لمتلل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

والحق أن استعارات أبي تمام التي كان يعيها ابن المنذر لم تكن تعصف بالمسلّمات اللغوية لنمطه للتخييل الذي يبرر نفسه بؤلاء « الأعراب الفصحاء » فحسب ، بل كانت - في الوقت نفسه - تعصف بأفكاره كلها ، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها التقيض الإبداعى الحاد لكل اللسان التي يكسها « والتقليد » و« الجبره » في هذه الأفكار . وذلك هو سر الحجة الانفعالية (الدفاعية) التي يرفض بها ابن المنذر استعارات أبي تمام ، بل سر الحجة التي جعلته حريصاً كل الحرص على التشكيك في جودة ما أحدثه أبو تمام في الشعر ، على نحو لم يفيجأنا معه قوله (٩٧) :

ولما نظرت في الكتاب الذي ألّفه في اختيار
الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحصان الشعراء
وإنما سرق بعض ذلك نظري ذكره ، وجعل بعضه
عدة يرجع إليها في وقت حاجته ، رجاء أن يترك أكثر
أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا
باعتباره لهم ، فتصى عليهم سرقته » .

ففي ذلك القول استجابة دفاعية سلبية ، أو نوع من أنواع « التشويه » - لو استخدمنا المصطلح الفرويدي - الذي يدافع به ابن المنذر دفاع المراقبة عن أقدانه الأساسية ، ليقتنع القارئ أو السامع بأن أفضل ما في شعر أبي تمام يرجع إلى القدماء ، وأن « غلبات الإساءة في هذا الشعر قرينة الخروج عليهم » .

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المنذر عن أبي تمام ولم يصل إلينا إلا ما رواه عنها المزياني في « الوضوح » وأبو حيان في « البصائر » . وما

الشعر في الحياة . قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من « إحداهت » هؤلاء المحدثين في كتابه « البديع » ، وأنه يقتصر على الجانب الشعري فحسب في هذا الكتاب ، ويصالح « الإحداهت » معالجة تتفق ومشكلات الشعر فحسب ؛ ولكن السياقات التي يتطوّر عليها هذا السطح أو ينتدرج فيها ، تنقلنا إلى خارج الشعر ؛ ولا فائدة من الإشارة الماروفة إلى استعماله أو المصطلح الكلامي من القرآن الكريم والحديث الشريف ؟ وما معنى الفصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنتان بتهمة الزندقة (بشار وصالح) وسجن منهم واحد (مثل أبي نواس) غير مرة ، وتركز الهجوم على استمارات وابعهم (أبو تمام) التي تمزج أجدأ الذهر والشمس التي ما تنفض عجاجيه ولا تنقوم أشداحه ؟

يضاف إلى ذلك أن مصطلح « البديع » نفسه تولدت دلالاته في حومة الصراع الاجتماعي الاعتقادي الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة ، على نحو ظلت معه دلالة المصطلح مرتبطة بالسياقات المتضاربة لهذا السياق . ويقتصر ما اتصلت هذه الدلالة - في هذه السياقات - بالبدعة التي تقضي إلى الضلالة اعتقادا ، أو الزندقة على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الدينية ، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعورية التي كانت تعني ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الاجتماعية . ومن الواضح أن تجلّيات هذين المستويين معاً كان وراء الاقتران المباشر بين « البديع » على المستوى الأدبي ، والتعدد الاجتماعي المضاد الذي انطوت عليه الشعورية . وكان هذا يعني الاقتران بين جندة أدب « المحدثين » والاتصال بأدب « شوب » أخرى غير عربية ؛ وذلك في سياق تجلّيات فيه الدعوة إلى الحداثة مع الفاتورة بالأصل الأجنبي حرقا وتقلّعا . عند بشار وسلم وأبي نواس ، وتجاريات الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعري القديم (بالعلمي الذي جعله « صفة الطولون بلاغة القدم ») مع سخرية النوايس من نموذج الحياة البدوية « القديمة » ، في آيات من قبيل :

- إذا ما تسميسى أتاك مفاخرها
فقل عدّ عن ذا ، كيف أكسلك للهب
- إذا راب الحليب قبل صلبه
ولا تحرج فيها في ذلك حوب

ويقدم ما أصبحت جندة « البديع » قرينة الاتصال الأدبي الفكري بثقافة « الآخر » غير العربي ، وتؤججه الحياقي المغاير من المنظور الاجتماعي الشعورية ، أصبحت جندة هذا « البديع » قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلي لثراوت لدنين ، أو - على الأقل - الشك في هذا النموذج المتوارث من منظور من وسعوا بالزندقة أو عوقبوا عليها . وذلك في السياق نفسه الذي خلق رد فعل مضاد عند خصوم الشعورية والزندقة على السواء ، إلى الحد الذي اضطر معه الجاحظ - في حراسة دفاعه عن « العروبة » - إلى القول بأن « البديع مقصور على العرب ، ومن أجله قاتل لغتهم كل لغة » وأريت على كل لسان «^(١١٦)» - وذلك في نبرة دفاعية واضحة ، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار « المولد » وبديع الأعراب « المخلص » في المعصيرين الجاحظ والإسلامي ، في سلسلة تصل بين الأنشوب بن ربيعة والراعي النديري

« قبح » ، على تباينهم عنه ، في عالجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أي معنى للجدلة ، وتفرغ إرادة الجندة عندهم من أي معنى موجب . وليس « الحسن » أو « القبح » - في هذا المتصل المفهومي - من قبيل « الحسن والقبح العقليين » بمعناها الاعتزالي الذي يرتد إلى خصائص عمالية ، يجردها العقل الإنساني بقدرة الذاتية ، في الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة ، خلال المتصل المتصاعد للزمن ، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها ، أو كيفية تولدها عنه ؛ وإنما الحسن والقبح مصدران ثقيلتان ، يعني أنهما مردودان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها ، وعلى نحو يورد القيمة السالبة أو الموجبة إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح .

ويقدم ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائما ، في هذا المتصل ، فإن التقابل نفسه ينطق نوعا من المرموزية طبقا الدينية التي تخالفتها بمفاهيم الاعتقاد الثقلية ؛ ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائما على القديم وترتد إليه في كل فعل لاحق ، يحاكم به الجديد للبدأ الملازم لأصله الأول ، كان هذا القديم الأول والآخر في صفة الحسن . يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائما ، والقبح الذي يقتصر الوصف به على الحديث دائما ، يتحول إلى تقابل مضمن بين نوعين من الإرادة : إرادة مطلقة ، كلية ، ثابتة ، يرتد إليها الحسن دائما في كل زمان ومكان ، هي إرادة القديم . وإرادة فردية ، نسبية ، متغيرة ، هي إرادة الابتداء للمحدث ، التي تنزلق إلى مهوى القبح دائما ، إذا أبدعت ابتداء مفضلا عن هذه الإرادة المطلقة للقديم التي هو الأول والآخر .

هذه الدلالة الاعتقادية التي يتطوّر عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تقصر لنا جليا من اختيار ابن المعتز مصطلح « البديع » في وصف الإنجاز الذي أنتجه المحدثون . ذلك لأن مصطلح « البديع » وثيق الصلة - في دلالاته - بالبدعة (وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار) ، بالفقد نفسه الذي تقتصر منه البدعة بالمحدث^(١١٧) . ولكن البدعة - في سياق الكتاب - تغلو بدعتين : بدعة هنيء ، وبدعة ضلال . أما الهدى فمرتبط بالابتداء على مثال الأصل الأول ، وهذا ما أحسن فيه المحدثون ، وتابعهم فيه ابن المعتز الذي يروى - في كتابه - غناج من بديع الذي يجاور اللحاق ببديع المحدثين . وأما الضلال فمرتبط بالابتداء الذي انقطع عن هذا الأصل . وهنئ المحدثين - في هذا السياق - قرين اتباعهم لما هو موجود في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين . وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع ؛ أي قرينة إسرافهم فيها كان أقرب إلى « التناذر » الذي يأتي في الفرط بعد الفرط ، في الأصل القديم ومن الكلام الذي سمله المحدثون « البديع » ، وتوحيهم على « الشاذ » الذي لا ينبغي القياس عليه في اللغة والشعر والفقه على السواء .

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة في كتابات ابن المعتز ؛ لأن الرميض بين بشار وأبي نواس وإلى تمام من ناحية ، وبين أبي تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية ، إنما هو رميض دال ، بين مجموعة من الشعراء الذين أشتوا « حدثا » انقطع به المتصل المهود في النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة إلى الدور الذي يقوم به

نحو ترويض مع هذه الاستعارة - ذاتها - الحساسة الدينية التي تغفر من تجسيد الدهر « الذي لُوط فيه المحلثون ، والحساسة الدينية التي تنفي صفات الشخص أو التجسيم عن الاستعارة عموما ، خشية الوقوع في مزالق دينية تتصل بتحويل الاستعارات القرآنية .

ولا يمثل حرص ابن المعتز في نفي الجملة عن المحلثين - من هذا المنظور - سوى حرصه على نفي الإمكانات الشخصية لهذا النوع من الاستعارة ، في الشعر القديم أو الجليل ، وودعا إلى معنى مجرد لا يوهن « التجسيد ، أو « التشبيه » في الاعتقاد . والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة في التفسير النفل هذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة ، هي صلة التلميح باستناده ، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبة في « تأويل مشكل القرآن » و « تأويل خفيف الحديث » (وكلا الكتابين كان رد فعل أحد من طرائق التحويلات في التأويل الاعتراضي للقرآن والحديث) هو الأصل التأويل الذي اعتمد عليه ابن المعتز في تفسير هذا النوع من الاستعارات ، خصوصا استعارات أبي تمام التي تعابث الدهر أو تكشف عن المفروقات اللامعترية للزمان . وإذا لم يظهر ابن المعتز تفهوه الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه - على الأقل - يؤيد التأويل الذي يوردها إلى حقيرة للمعدنات الخفية ، لعلها كما فعل مع هذه الاستعارة التي تشير إلى مفارقة الزمان :

لمصري لقد نصبح الزمان وإنه
لن المصائب ناصح لا يشفق

والتي يفسرها على النحو التالي^(١٠٦) :

« نصبح الزمان أي أتيك بما يريك من غيرته واختلافه . والزمان لا يشفق على أحد ؛ لأنه يأتى على الإنسان بما يقضى عليه ، فقال : من المصائب أن يتصحب الدهر وهو لا يشفق » .

وليس من الضروري أن نلقت الانتباه إلى التزام الاعتراضي للمضمين ، الذي يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر في نهاية التفسير ؛ فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التي يوجه بها التفسير المعنى إلى حقيرة « الجبر » بمنته الكلاسي ، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل القنطور على الإنسان ، أو الفعل القضي على الإنسان به ، في سياق اعتراضي يماثلنا بسفرته المضمنة من هؤلاء الذين سحقوا من الدهر ، والذين أرادوا أن يوصغوا الزمان على شاكلتهم ، والذين لا بد أن يؤجهم الزمان للشيء لا يشفق على أحد ، ولا يأبه بأحد ، بل يوقع على البشر ما قضى عليهم ، حيث لا راد للقضاء ، ولا مجال لأي فعل إنساني ، ولا معنى لأي إرادة فردية أو اختيار ، في سياق متناهي يمكن أن تقرأ فيه لاین للمعتز أقوالا من قبيل^(١٠٧) :

« إن للأزمان المقموعة والمحموعة أعمارا وأجالا كأعمار الناس وأجلهم ؛ فاضربوا لزمان السود حتى ينفى عمره ويأتى أجله ! » .

« و للؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بالقدار الله والتسليم بحكمه » .

ويشار في يرد من ناحية ، وتصل بين العتاي وأصوله التي ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية .

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن « العروبة » صلة وثيقة . ولكن الصياغات التي يشترك معها كاتب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعي (للشعرية) بالجانب الاعتراضي (للزندقة) بؤرة المستوى الأدنى الظاهر من البديع . ويضع ذلك عندهما نضع في تقديرنا - أولا - ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جليدية تترافق في صيغتها مع حركة المحلثين التي بدأت منذ منتصف القرن الثاني للهجرة . فالبديع واسم موضوع لقنن من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد الحاديين منهم ؛ فلما العلاء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يلدرون ما هو^(١٠٨) . ويتضح ذلك - ثانيا - عندما يرد ابن المعتز هذا الكلام الذي سماه المحلثون البديع - إلى أصول قديمة ، تتجلبب فيها صفات العروبة والإسلام في الوقت نفسه ، بل تبدأ بالصفة الإسلامية تحديدا ، من خلال الإشارة إلى « ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المقتضمين » . ويضع ذلك - ثالثا - عندما بين ابن المعتز الأسبوعية - في فن البديع - عن بشار وسلم وأبي نواس ؛ ومن قبلهم وسلك سيهميل ، على وجه التعميد ، وكلهم من أصول غير عربية ، وذلك في سياق تنفي عناصره الخفية معنى على العناصر الحاضرة التي تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام في قرآن واحد من ناحية ، وتصل بين هؤلاء جميعا وأهل العقل من المعتزلة تحديدا من ناحية ثانية ، عن طريق « المذهب الكلاسي » الذي يرجع إلى سمته إلى المذهب المعتزلي « أي هذا المذهب الذي يبرهن ابن المعتز (السبق البيهاري) على نفي أي أصل له في القرآن الكريم ، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قسرين التكليف ، وتصل الله عن ذلك علوا كبيرا^(١٠٩) .

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب الجبع ، وهي : الاستعارة ، والتجسيم ، والمطابقة ، ورد المعجز من الصدر ، والمذهب الكلاسي ، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر ، والدلالة التي ينطوي عليها عند شواهدنا . فالاستعارة أول هذه العناصر في الترتيب ، وشواهدنا أبرز الشواهد قاطبة ، والإسهاب في الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الملمس في البدعة التي تبدو علامة على إفراط المحلثين من ناحية ، وتقريبا لتشييد الذي هو قطب « عناصر الشعر » التي لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية .

يهافت إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التي يمجدها ابن المعتز داخلة فيما أطلق عليه البلاغيون المخاضون - استنادا إلى عبد القاهر - اسم « الاستعارة للكتابة » ، حيث تكتسب المنويزات والمجردات - بوجه خاص - طابعا تشخيصيا تجميديا مزلوها ، في علاقة دلالية تشارك فيها أولوية العناصر الخفية على العناصر الحاضرة في السياق ، على نحو تتألف معه هذه الاستعارة على أي فهم مباشر يجعلها من قبيل « استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء » عرف بها^(١١٠) ، وعلى

فيه ، من غير نظر وتعليل ، الدليل ، كان هذا لتجيب قول الغير أو ضله
تلافية من عنده . راجع الترمذيات للبرجاني ص ٥٧ . وإذا كان الجبر يعني
نفي القدرة على اختيار الفعل وسنعه فإن التقليد يعني نفي القدرة على اختيار
المرتبة ومنهها ، بسببه يؤكدها الحسن بن علي البرقي بقره : « اعلم
أن الذين إنا هو التقليد ، وأنه ما كانت قط زنتقة ولا بدعة ولا هوى ولا
غشالة إلا من الكلام والجمل والوارد والبرهان ، وفي أبواب البدع
والشكوك والزنتقة » . راجع طبقات الخطبة ٢٢/٢ ، ٢٨ .

(٢١) ابن للمز ، طبقات الشعراء (المعارف . القاهرة) ، ص ١٧ .
(٢٢) الصابون ، الرسالة ص ٧٦ ، وتقرن ما يقوله الجبريني في لبع الألفة في قواعد
عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥) ، ص ١٠٨ .

(٢٣) طبقات الشعراء ، ص ١٨ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥١ .
(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٤٣ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
(٢٨) الرسالة ، ص ٩٢ .
(٢٩) شعر ابن للمز (ت . برين السماري) ، ص ١٦ ، ١٠٤/١ ، ٢١ - ٣٣ .
(٣٠) ابن للمز ، كتاب الأدب (ت . كرتشكوفسكي)

Le Monde Oriental, Vol. XVIII, 1923, p. 92.

(٣١) المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٥ .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٧ .
(٣٣) المصدر السابق ص ١١١ .
(٣٤) المصري الفيروز ، زهر الأدب (ت . زكي مبارك) ٩٧٥/٢ .
(٣٥) ابن للمز ، فصول المتشابه (القاهرة ١٩٢٥) ، ص ٥ - ٦ .
(٣٦) المصدر السابق ، ص ٦ .
(٣٧) السابق ص ٨ ، وطبقات الشعراء ص ٨٩ ، ٢١١ .
(٣٨) الشعر والشعراء ، ص ٨٩/١ .
(٣٩) زهر الأدب ، ص ١٦٩/١ .
(٤٠) شعر ابن للمز ، ص ١٣٩/٢ ، ١٧٧ .
(٤١) كتاب الأدب ، ص ٩٤ .
(٤٢) فصول المتشابه ، ص ١٢ ، وتقرن شعر ابن للمز ٤٠١/٢ .
(٤٣) فصول المتشابه ، ص ١٠ ، ١٥ .
(٤٤) شعر ابن للمز ، ص ٣٣٩/٢ .
(٤٥) طبقات الشعراء ، ص ١٩٥ .

(٤٦) أبو حنيفة التوحيدى ، الجصار والخطار (القاهرة ١٩٥٣) ٦٧١/٢ . ويرجم
أن ابن للمز لا يبعد عن « التزندق » حراسة فإن منته الضيق عنده
لا يتخط عن منته عند أهل النقل ، حيث يبدأ التزندق بالإصراف في
التكويل وإصمال النقل ، انتهى إلى ما يسمى التزندق الخاصة :
وهي إتخاذ أصل للمذاهب عقائدياً رسمياً ، وإتخاذ الصانع للمذاهب رأساً وأصلاً .
راجع النزالي : فصول التفرقة بين الإسلام والتزندق (القاهرة ١٩٦١) ص
١٩٢ - ١٩٣ وتقرن ما انتهى إليه أبو سعيد الدقسي في عقائد السلف ص
٣٥٢ - ٣٥٦ .

(٤٧) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وتقرن ٢٢٨ .
(٤٨) نص السالطة المذكور في كتاب الفيروز : جمع الجواهر في الملح والشواهد
(القاهرة ١٩٥٣) ص ٤١ - ٤٤ . وقد اقتست مروج النص المطبوع وصوبت
سور الحلق .
(٤٩) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .
(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٤٠ ، ١٦٣ ، ٣٣٥ ، ٣٧٩ ، ٢٨٤ .
(٥١) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٥٢) ديوان أبي نؤم (ت . أحمد النزالي) ، ص ٥١٩ .

(١) راجع - على سبيل المثال - رسائل الكندي ، (ت . أبو ريح) ، ١٠٣/١ .
(٢) ديوان أبي تمام ، (القاهرة ١٩٦٩) ٥/٢ ، ٦ .
(٣) تلاق من عمد حذرة ، للفتنة ومشكلة الحرية ، (ط . بيروت ١٩٧٢) ص
٣٣ .

(٤) تلاق من أمد أمين ، ضحي الإسلام ، لجنة التأليف - القاهرة (١٩٣٦
١٨٢/٢ .
(٥) راجع لأين قنية ، تكويل خلف الحديث ، (مطبعة كردستان) ، ص
٧١ - ٧٦ .

(٦) راجع تكويل خلف الحديث ص ٧٠ ، رسائل فلسفية للرازي (القاهرة
١٩٣٩) ، ص ٣٩٣ ، والصابون : الرسالة في اعتقاد أهل السنة وأصحاب
الحديث والأمة (الدار السلفية ، الكويت ١٩٨١) ، ص ٥٦ ، ١١٣ ، وأين
حزم : الفصل في الملل والأهواء والنحل (مطبعة المتن ، بغداد) ٢٢٧/٤ .
(٧) عمارة : المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٣ ، وطبقات الخطبة لأبي الحسن بن أبي
بعل (القاهرة ١٩٥٢) ٢٢/٢ ، وأبو الطغر السعدي : الانتصار لأهل
الحديث ص ٤٨ .

(٨) راجع جولد نسهر : موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل ، التراث الوثني في
الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوي) ص ١٧٤ - ١٧٥ .
(٩) تقرأ في كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » (ط . بيروت ١٩٨٥) لأبي الحسن
الأشعري (ص ١٧) ما يلي :

وقولنا الذي نقول به ، وحياتنا التي ندين بها ، نتصلك بكتيب ريتا عز
وجل ، وسنة نبينا عليه السلام ، وما روي عن الصحابة والتابعين وأئمة
الحديث ، وما كان يقول به أبو عبد الله أحد بن محمد بن حنبل ... لأنه
الإمام الفاضل ، والزئيس الكامل ، الذي أبان الله به الحق ، وروى به
الصفاء ، وأوضح به المباح ، وقمع به يدع للمتبعين . وتقرن ما يقوله ابن
نيسبة في نفس الموضع (مكتبة السعيدية - القاهرة) ص ١٦ ، ٢٥ .

(١٠) راجع ابن حزم ، الفصل ٣٠/٤ حيث يروي عن الطبري قوله : « من بلغ
الاحتلام أو الإجماع من الرجال ، أوبلغ المعصي من النساء ، ولم يعرف الله
عز وجل بجميع أسمائه وصفته من طريق الاستقلال فهو كافر » .

(١١) أدم متر : الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ٣٨٨/١ .
(١٢) مقدمة كتاب الآراء لأين قنية ، والشعر والشعراء (ت شاكس)
١٠٣/١ .

(١٤) محمد بن حسين البستي ، مضامعة أمثال كتاب كاتبة ودمعة بما أشبهها من
أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٩ ، وتقرن ذلك بما يرويه
السيوطي عن الشافعي من أنه قال : « ما جعل الناس ولا اختفوا إلا
تذكهم لسان العرب ويملهم إلى لسان أرسطو طاليس » . راجع صول للتعلق
والكلام من فن للملقن والكلام (ت . علي سفي التتالي) ص ٣٦ - ٣٧ .

(١٥) ديوان البحري (ت حسن كامل الصوري) ٢٠٩/١ .
(١٦) تكويل خلف الحديث ٧٨ ، وتقرن برسالته من « الاختلاف في اللفظ والرد
على الجهمية » ، ضمن عقائد السلف ، ص ٢٢٤ وما بعدها .

(١٧) الشعر والشعراء ، ص ٧٨ ، ٨٢ .
(١٨) يذكره ابن القيم أنه كان متعلماً إلى عبد الله بن للمز . وله من الكتب
رسالة إلى عبد الله بن للمز أي أشكركه العرب علي أي عبد القاسم بن سلام
وولفتني فيه ، وإصلاح ابن للمز ، راجع القهرست (بيروت ١٩٦٤) ص
٧٤ .

(١٩) ابن الأثير ، الكامل (القاهرة ١٣٥٣هـ) ١١١/١ - ١٢٢ حيث تقرأ :
« ولما نسب هذه النسبة لأن الحسن بن القاسم بن عبد الله البرقي كان
مقدم الخطبة والسنة من العامة ، ولم فيه اعتقاد عظيم ، فإراد استعظامهم
بها القول » .

(٢٠) حيناً أن تذكره ، فتأكد الصلة بين الجبر والتقليد - أن التقليد -
لأنه - يشير إلى الإكزام (من قلده الأمر أي الزينة له) ، وقلده تلاحمة - ويشير -
اصطلاحاً - إلى « اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل ، متعلقاً بالحقيقة

- لنكلك لبكى، ولا لبكى لمنزلة
كنتت تحمل يا هند وسيد
حاشا لدة أن تبني الجهم لها
وأن ترجح عليها الإبل والشبه
- (٨٦) راجع طبقات الشعراء ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ .
(٨٧) ورد هذا المجلس في أكثر من مصدر أقدمها حلية المضطرة (١٤/١ - ١٧) للمحلى (٣٧٨-) ، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ - ٩٧٨) للحصري القهراني (٥٣٣-) ، ثم ناضرة الأغريفي في نصرة القرشي (ص ١٣٥ - ١٣٦) للسقتر بن الفضل الملقب (٦٥٩-) .
(٨٨) ولذلك كان أخبار البحري و هم الكتاب والأحزاب والشعراء والمطهرين و من يخدم مطرحة الشعراء متكلمة ، و هؤلاء هم شعور أي غم الذين كثروا بروه و شديد التكلف صاحب صنعة ، و في مقابل أنصاري في غام ، و هم و عمل للمحلى . . . و أصحاب الصنعة ، و من يميل إلى التدقيق و فلسفي الكلام ، و الذين و يضلون كل ما قلّه أبوهم و من و للمحلى التي تستخرج بالفحوص و الفكرة . و الأولى ، الموزونة ، ٤/١ ، ٤/٢ ، ٥٢٤ .
(٨٩) اتسبى الكلل للرسالة مفقود ، ولكن الترحيبي ذكر مفتحتها في و الصالح والخائري (٦٩٨/٢ - ٦٩٩) وذكر المرزاني جنبات الساسي في د الموشح (ص ٤٧٠ - ٤٩٠) .
(٩٠) طبقات الشعراء ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ .
(٩١) أخبار أبي غام ، ص ٦٦ .
(٩٢) راجع أخبار البحري ، ص ٧٧ - ٧٣ .
(٩٣) من مثل هذا و الكتاب الطفيف ، و من عسان لشعر المحلّين و لا ين حدان للموسى الذي يشير إليه ابن النديم في التكميل (ص ١٣٩) ، أو كتب لثلاثة من جعفر في الرد على ابن المتمر ، و مذكور في التمهيد كذلك (ص ٣٠) . وأغلب الظن أن ضياع هذا الكتاب (غير السنة) مرتبط بسيادة نزعة التقلد في التراث من ناحية ، و إبعاد الجاه الذي واجهه هذه الكتب في الأساطير الرسمية (التقليد) من ناحية ثانية .
(٩٤) الموشح ، ص ٤٧٢ .
(٩٥) عن ابن خزيمة روى الله عنه عن أبيه قال : و لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر . و خصص صحيح مسلم للملاحظ الملتزم (بيروت ١٩٧٧) ، ص ٤٨٠ .
(٩٦) ديوان أبي غام ، ١٥٤/٢ .
(٩٧) الموشح ، ص ٤٧٨ .
(٩٨) ذلك حكم قلهم من ابن المتمر . راجع طبقات الشعراء ص ٣٣٥ ، وقرن بالموزنة ١٧/١ - ١٨ ، ١٣٩ ، و الموشح ص ٤٤٠ ، ٤٦٥ .
(٩٩) الأصفهاني : الألف (ط الساسي) ١٣/١٦ ، و المحلى : الرسالة الموضحة (ت . محمد يوسف نجم) ص ١٤٣ .
(١٠٠) كتاب البديع ، ص ١ .
(١٠١) يزيد من فهم الصلة القليلة بين « البديعة » و « المحدث » و راجع ما يؤوله الغزالي في كتابه : إلهام العلوم عن علم الكلام (إدارة الطباعة النورية . القاهرة) ، خصوصا ما يرويه من أساطير تلم صاحب البديعة ، ص ٣٦ - ٣٧ ، وقرن بمطالع أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧٧) ص ٨٧ ، و ما ذكره هل عتوق من معنى البديعة من كتابه : الإبداع في مضمار الابتداء ، ص ٣٢ - ٣٣ ، ١٤٤ - ١٤٥ .
(١٠٢) الجليط : البيان و التبيين (ت . حارون) ، ٥٥/٤ - ٥٦ . و يستابع هذا الرأي للجليط أبو سليمان اللطفي أسفة الترحيبي في المقابسات ، (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٨٤ .
(١٠٣) كتاب البديع ، ص ٥٨ .
(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٢ .
(١٠٥) المصدر السابق ، ص ٢ .
(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ - ٢٣ .
(١٠٧) كتاب الآداب ، ٨١ ، ٨٤ .
- (٩٣) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٩٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ ، ٢٤٤ .
(٩٦) المصدر السابق ، ص ٤١٠ .
(٩٧) راجع مادة و طبع و في الجرجاني : التمهيد (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢ ، و القهراني : الكليات (دمشق ١٩٨٢) ١٥٨/٣ .
(٩٨) الصلة وثيقة دلالات بين « و الطبع » و « التقليد » ، خصوصا في الجلب لمرتبط بنى الإبداع .
(٩٩) الجليط ، الميراث (ت . حارون) ٣٨١/٤ ، ١٣١/٣ - ١٣٢ .
(١٠٠) ابن رشت ، المحدث (القاهرة ١٩٥٥) ٢٣٩/٢ .
(١٠١) راجع لأصحاب هذه الدراسة : تناقضات الحداثة (فصول . العدد الأول) ص ٧٨ .
(١٠٢) الأولى ، الموزونة (القاهرة ١٩٧٢) ٢٥٩/١ .
(١٠٣) ابن خزيمة ، الشعر و الشعراء ، ٨٨/١ .
(١٠٤) الأولى ، الموزونة ، ٤/١ .
(١٠٥) الصولي : أخبار أبي غام (القاهرة ١٩٣٧) ، ص ١٧ .
(١٠٦) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .
(١٠٧) أخبار البحري (دمشق ١٩٥٨) ، ص ٧٧ - ٧٣ .
(١٠٨) طبقات الشعراء ص ٢٥٢ ، ٢٤٨ ، ٢٩٣ .
(١٠٩) ابن المتمر ، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥) ، ص ١ .
(١١٠) ليرة ، الكفيل (ت . محمد أبو الفضل إبراهيم) ، ٩٢/٣ .
(١١١) المصدر السابق ، ٦١/٤ .
(١١٢) لما كان قال سلفه نور الورد : و إذا قلت كان ظم أبعد وأحسن قطع الله لسان و (الجوان ١٦٤/٧ وقرن بمطالع التنصيص ١٤٦/١) وقد أعجب القاهر بن تشييعات ابن المتمر فلما قال : و الشعراء ثلاثة : جاهل و سلاسي و مولد ، فابحار لمز القيس ، و الإسلامي نور الورد ، و المولد ابن المتمر ، وهذا قول من يفضل . . . التشييع على جميع فنون الشعراء . و راجع المحدث ١٠٠/١ .
(١١٣) أضف إلى ذلك أن كثيرا من التشييعات التي أعجبت ابن المتمر من الشعر المحدث قد أعجبت أسلافه القهراني من قبل ، منها - على سبيل المثال - بيت العباس بن الأحنف :
- كانها حين تمشى في وصالها
تمشى تحمل البهيش أو فوق السور
- الذي جعله ابن المتمر و من يبالغ و ابن الأحنف (ص ٢٥٧) كما قال وصفه ابن خزيمة من قبل بأنه « من بديع التشييع » (٨٢٩/١) .
(١١٤) ابن الأثير : المثل السائر (ت . الخولي) ، ٦/٤ - ٧ .
(١١٥) كليل و دمة (بيروت ١٩٧٢) ، ص ١٨ .
(١١٦) الجرجاني : الواسطة (ت . محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ - ٣٤ .
(١١٧) المرزاني الموشح (القاهرة ١٩٣٣-) ص ٢٤٣ .
(١١٨) كتاب الآداب ، ص ٧٣ .
(١١٩) المصدر السابق ، ص ٩١ ، ١٠٨ .
(١٢٠) راجع زهر الآداب ، ٩٧٧/٤ ، وقرن ما يصف به ابن النديم ابن المتمر بأنه « كثير السماع غير الرواية » ، و القهراني (ت . ١١٦) .
(١٢١) الشعر و الشعراء ، ٨٢/١ .
(١٢٢) زهر الآداب ، ٢١٧/١ - ٢١٩ .
(١٢٣) فصول التماثيل ، ١٤٢ وقرن ص ٣٨ .
(١٢٤) المصدر السابق ، ٣٧ - ٢٨ .
(١٢٥) المصدر السابق ، ١٢ - ١٣ .
(١٢٦) الإشارة إلى أبيات أبي نواس (الديوان ٦ - ٧) :
- دارت حل فتحة ذات الزمضان فم
لها يصيبهم إلا بما شاموا

الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العرني القديم

محمد مصطفى هدارة

السرقة — مهما يكن موضوعها — شيء مستكره ، ولفظ بغض ، تنكره الأسماع وتزدرجه النفوس ، وتُس من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يتشكلون .

وقد عرفتها الإنسانية منذ وجدت نفسها لها وذائها ، وأدرك المفكرون ما للسرقة من أثر هدام في المجتمع ، لأنها تسلب الحق المكتسب للفره ، فتخلق في السلب شرها ، وفي المسلوب كراهية وحقدًا .

على أن السرقة كانت في المجتمع البدائي سرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة ، يضع غيره يده عليها ، ولكن لما ارتقى الفكر الإنساني ، أصبح للسرقة مدلولات أخرى ، فأصبحت تتناول الممنوعات ، كما كانت تتناول الماديات ، وأصبحت الأفكار موضعا للسُّطور ، فلما كُذِّل والمُفَار ، وحُجِّد أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري ، فجدوا في تبينه وكشفه وفضح مرتكبيه ، محاولين منه . وهم في محاولتهم تلك يصيرون ويخطئون ، فربما يظنون السارق مسروقًا ، والمسروق سارقًا ، وربما جدوا في البحث عن سرقة ، حيث لا سرقة .

ولفظ السرقة في ميدان الأدب يجمع معاني كثيرة ، بعضها يتصل بالسرقة من حيث هي ، وبعضها الآخر لا يمت إلى المدلول الحقيقي لتلك الكلمة البغيضة . على أنها مع ذلك لفظة عامة عند النقاد ، تشمل أنواع التقليد والتضييق والانتباس والتصوير وغير ذلك .

« هيرودتس » ، « أرسطوفان » ، « سوفوكليس » ، « منتلور » ، « تيرنس »^(١) .

بل إن أدبا كاملا — هو الأدب اللاتيني — اتهم بأنه سرقة واسعة من الأدب اليوناني^(٢) . وقد استخدم لفظ *Plagiarism* للدلالة على السرقة في النقد الأوروبي ، مأخوذا من اللفظ اللاتيني *Plagiarium* ومعنى سارقا أو خافض طفل^(٣) ، فاستخدم النقاد له يعني وجود سرقة غش ، وليس مجرد الاتباع والتقليد الذي يستعملون للدلالة عليه لفظ *Imitation* ، وإن كنا نجد نقادا أوروبيين يخطئون بين مدلولي السرقة والاحتفاء حين لا يلتزمون الحيد في تقدم .

وإذا كانت فكرة السرقات الأدبية متصلة بتاريخ الفكر الإنساني منذ عهد بعيد ، فلها قديمة في أدبا العرو ، معروفة لدى ثقافته وشعراته الأقدمين . فهي عند الفاضل الجسرجاني « جاء قديم وجيب حقيق »^(٤) ، وهي « باب ما يمرى منه أحد من الشعراء إلا القليل » كما

والسرقة الأدبية بهذا المعنى العام قديمة في تاريخ الفكر الإنساني ، وجدت عند اليونان والرومان ، وقد أشار أرسطو إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تمثيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلًا عن نظرهم الأقدمين^(٥) .

وهو هوراس « يحترف بسانه قلده أركيولوكس » وه لوكيوس « وغيرهم » ، ويقرر في موضع آخر أن بعض قصائده ليست إلا نسخا يونانية^(٦) .

بل إن السرقة الأدبية كانت أكثر شيوعا في العصور القديمة لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف ، فلا يكاد يوجد أدب — مهما ذاعت شهرته في العصور القديمة — لم يسلم من اتهامه بالسرقة . يقول « شبل Stipley » : إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوروبيين قد نصبروا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة ، حتى إن أسما من أساء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل

يقول الأندلسي^(١٨) . ويقول في موضع آخر إنه « باب ما تعرى منه مقدم ولا متأخر »^(١٩) . أما ابن رشيق القيرواني فيقول فيها « باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيه »^(٢٠) .

وقد جاءت فكرة السرقات مع رواية الشعر العربي الجاهلي ؛ فالتأخذ ابن سلام الجهمي يقول : « كان قراد بن حش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليلا ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذله وتدعيه ، منهم زهير بن أبي سلمى ، ادعى هذه الأبيات :

إن الرزية لا رزية مثلها
ما تبغى غطفان يوم أفلت
إن البركب لتبغى قاهرة
بجسوب تخل إذا الشهور أملت
ولنعم حسو المرح أنت لنا إذا
ملت من الحلق المرح وملت
يسفون غير الناس عند كريمة
مظمت مصيبتهم هناك وملت^(٢١) .

وذكر النقاد العرب أن كثيرا من أبيات امرئ القيس اختصها بعض الشعراء الجاهليين ، أو اتبعوه فيها ؛ فمن ذلك قوله :

فلأبى بلأى ما حلنا غلامنا
على ظهر عبوك السرة عنب
أخذ زهير فلم يبدل غير لفظين منه ، قال :

فلأبى بلأى ما حلنا غلامنا
على ظهر عبوك طاء مفاصله^(٢٢) .
وبيت امرئ القيس :

وقولا بما صحبى على مطهم
يقولون لا تهك لى ونجمل
أخذ طرفة بن العبد فلم يغير فيه غير قافيته فقال « ونجمل »^(٢٣) .

وكذلك فعل بقول امرئ القيس :
ومنى كالجواح الأران نأبنا
على لأحب كالبرد فى الحبرات

فقال طرفة :
أسون كالجواح الأران نأبنا
على لأحب كأنه ظهر برجد^(٢٤) .

وكان الشاعر الجاهلي مدركا لبشاعة سرقة شعر غيره ، ولهذا قال
الراجز :

ما أبى الزاعم أن اجتب
وأنى غير عصامي أنتجب
كلبت إن شرا قبل الكلب^(٢٥) .

كللك قال طرفة بن العبد :
ولا أخير على الأشعر أسرقها
عها غنيت وشعر الناس من سرقا^(٢٦) .

وبيه الأعمى فقال :

تكيف أنا واتحاحل الفواق
بعد المشيب كفى ذك عارا^(٢٧) .

ونفى حسان بن ثابت عن نفسه السرقة قائلا :
لا أسرق الشعراء ما نطقوا
إذ لا يخلط شعرهم شعري^(٢٨) .

ولكن النقاد يفسرون هذا القول للتناول بين الشعراء الجاهليين بأن بعضه ليس سرقة ، بل هو نوع من الاقتباس^(٢٩) ، أو أنه معنى سبق إليه شاعر ثم تداوله الشعراء من بعده حتى استغاض نضار مشتركا^(٣٠) .

وما من شك في أن إدراك النقاد العرب للسرقات الشعرية بمعنى ادعاء الشاعر ما ليس له ، إن كان قصيدة أو أبياتا أو بيتا مفردا ، أو أخذ من غيره ، يمثّل إدراك الشعراء أنفسهم لهذه الحقيقة التي حاولوا دائما التوصل منها ولإعداد شبيها عنهم ، ابتداء من العصر الجاهلي - كما رأينا . ففى العصر الأموي كانت حجة السرقة متبادلة بين جرير والفرزدق في تناقضها ؛ فجير يقول :

ستعلم من يكون أبوه قينا
ومن كائن نصاله اجتلبا

ويقول الفرزدق :
إن استراقك يا جرير نصالدى
مثل ادعك سوى أبيك تنقل

وفى العصر العباسي نجد إبراهيم بن هزيم يكتب قصيدة بديعة يهاجم بها من استرقوا أشعاره ونقلوا معاتبه^(٣١) . وضبط أبو نواس شاعرا متلبسا بسرقة قصيدة له كان ينشد لها محمد بن زهير صاحب الشرطة ، وأبو نواس مرجعه عنه ، فكتب في ذلك أبياتا غاضبة يستجير فيها بصاحب الشرطة ويقول في أولها :

أصلنى محمد بن زهير
يا حذاب الصوص والنصار
يسرق السارقون ليلا وهنا

يسرق الشعر جهرة بالبحار^(٣٢) .
وأبو تمام يعد شبهة السرقة عن شعره ويقول واصفا قصيدة له :

منزومة عن السرق المورى
مكرمة عن المصنى المعاد
ويكتب قصيدة رائعة في سرقة الشعراء المعاصرين له ، وبخاصة محمد بن يزيد الأموي الذى كان دائم السرقة لشعر أبي تمام^(٣٣) .

أما ابن الرومي فهو يهاجم البحري بقصيدة طويلة منها إياه بسرقة أشعاره من الفحول السابقين ، ويقول فيها :

يسر عفا فإن أكبت مسائله
أجمار لصا شلبد البأس والكلب
حس يفر على الموق فيسلبهم
حرر الكلام بجيش غير فى بكب

ما إن تزال تراه لايسأ حلالا
أسلاب قوم مضوا فى سالف الحقب^(٣٤) .

والآخر : أن أصحاب أبي تمام عندما قالوا إن شاعرهم قد اخترع منجيا جديدا وأصبح إماما فيه لم يجد خصوم هذا المذهب سيلا إلى رد ذلك الادعاء ، غير أن من يخطو للشاعر من سرقته ، ليدلوا على أنه لم يحد شيئا ، وإنما أخذ من السلبين ، ثم بالغ وأقرط^(٣٧) .

ويستدل متدور بعد ذلك على صحة هذا الرأي بما لاحظته طه إبراهيم من أن لفظ (سرق) لم يستعمله النقاد المجهدون عن الموى كابن قتيبة الذي استخدم اللفظا أخرى في غير موضع من الشعر والشعراء^(٣٨) .

وهذه الفكرة موضع نظر لأن دراسة السرقات دراسة نقدية ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبي تمام ، فأول كتاب ألف في السرقات - على قدر ما وصل إليه بحثنا - كتاب (سرقات الكيمت من القرآن وغيره) لأبي محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كاتبة ، المتوفى سنة ٢٠٧ هـ^(٣٩) . ويتبعه ابن السكيت (المتوفى سنة ٢٤٠ هـ) فآلف كتاب (سرقات الشعراء وما انتفروا عليه)^(٤٠) . وآلف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبد الله القرشي (المتوفى سنة ٢٥٦ هـ) كتاب (إغارة كثير على الشعراء)^(٤١) .

وإذا كانت هذه الكتب لم تصل إلينا ولا تعرف قيمة الدراسة النقدية فيها لقضية السرقات ، فإننا نلمح فيها تخصيصا يدل على مستواها النقدي في بحث تلك القضية . فابن كاتبة خصص دراسته لسرقات الكيمت وحده ، وكذا يخص سرقته من القرآن فحسب ، وهذا تيه له قيمته في إدراك مصادر الأخذ وبخاصة من غير الشعر وهو المصدر التقليدي . وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعاني المشتركة بين الشعراء ، وهذا تعبير نقدي صحيح يتأى بالسرقات عن دائرة الأعلام ويجعلها قضية نقدية في أسسها ، أما الزبير بن بكار فاقصر على سرقات كثير وحده . وعلى هذا تتصور أن دراسة السرقات دراسة نقدية بدأت قبل حركة أبي تمام التجديدية التي أثارت نشاطا نقديا بارزا ، وذلك لأن أبا تمام قد توفى سنة ٢٣١ هـ ، وأول كتاب تناول سرقاته تناولها نقديا هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الشافعي سنة ٢٨٠ هـ^(٤٢) .

أما ما ذهب إليه طه إبراهيم من أن لفظ (سرق) لم يستعمله النقاد المجهدون عن الموى - وضرب بابن قتيبة مثلا على ذلك - فأمر فيه نظر ، لأن السرقات تندرج تحتها معاني كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلاح عليها النقاد كليا بعد ، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعني السرقات في مدلولها العام ، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص . ومع ذلك فإن لفظ (السرق) شائع بين النقاد منذ وقت مبكر ، الأمر الذي يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم ؛ فقد مر بنا كتاب ابن كاتبة الذي سماه (سرقات الكيمت) وعصم بن سلام - وهو من أوائل النقاد الذين نمرقهم في نقدنا العربي - استخدم في كتاب (طبقات فحول الشعراء) لفظ السرق أيضا . ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التي استخدمها ابن سلام ، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد : الاجتلاب والإغارة . وابن السكيت استخدم - كما رأينا - لفظ السرقات في كتابه (سرقات الشعراء وما انتفروا عليه) . أما الجليح المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد استخدم لفظ (الأخذ) بمعنى به السرق ، بل استخدم لفظ السرقه بنصه في كتاب (الحويان)^(٤٣) .

والسري بن أحمد الكندي كان يتهم الخالدين بسرقه شعره ، وله في ذلك قصائد كثيرة^(٤٤) . ونحن بلغ صاحب بن عباد أن بعضهم سرق شعره ، اقترح عقوبة الصنع في سرقه الشعر ، بدلا من حد قطع اليد في سرقه أمور مالية ، يقول :

سرق	شعري	وغيري
فصوف	أجزيك	صفصا
فأفك	فأفك	فأفك
فأفك	فأفك	فأفك

وقد ذم الحريري سرقه الشعر في إحدى مقاماته فقال : « واستراق الشعر عند الشعراء أنقطع من سرقه البيضاء والصفراء ، وغيرهم على بنات الأفكار كغيرهم على بنات الأبيكار »^(٤٥) .

وحين بدأ عصر الانحسار الشعري لم يجد الشعراء حرجا في الاعتراف بتعمد سرقاتهم ، يقول جبر الدين بن تميم (المتوفى سنة ٦٨٤ هـ) :

أطاع كل ديوان ألو
ولم أجزع من التضمين طيرى
أضمن كل بيت فيه معنى
لشعري نصفه من شعري غيري^(٤٦)

ويقول ابن الوردي في أنواع أخذه عن غيره من الشعراء القدماء (توفى سنة ٧٤٩ هـ) :

وأسرق ما استطعت من المصان
فإن فقت القديم حدث سيري
وإن ملوحت من قبل فحسبي
مسألة القديم وفا غيري
وإن كان القديم أتم معنى
فذلك مبلغى ومطلو طيري
فإن الدرهم المنسوب يلمسى
أحب إلى من دينار غيري

ولكن الإدراك الظاهري للشعراء لم يكن مثملا لإدراك النقاد الذين جاوزوا رصد الظاهرة وتخلت لهم بوصفها قضية نقدية ذات أبعاد مؤثرة في الإبداع الأدبي ؛ غير أن مواقف النقاد العرب من هذه القضية اختلفت اختلافا شديدا ، وتفاوتت أحكامهم النظرية في تأصيل قضية السرقات ، كما تفاوتت تطبيقاتهم هذه الأصول النظرية على شعر الشعراء .

وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية لم تظهر إلا بظهور أبي تمام^(٤٧) .

ويعيل الدكتور محمد متدور إلى هذا الرأي استنادا إلى أمرين : أولهما : فيها خصومة عنيفة حول أبي تمام ؛ والثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح ، حتى ألفت كتب عدة لإخراج سرقات أبي تمام .

كذلك تبيته ابن قتيبة إلى أن الاتباع والأخذ يكونان في الطريقة والنهج الشرعي ، دون اللفظ والمعنى ؛ فهو يقول عن مسلم بن الوليد : « وهو أول من ألطف في المعاني ورتق في القول ، وعليه يقول الطائي »^(٤٧) .

ويضيف ابن المعتز فكرة أصيلة هي احتذاء المثال الذي يعتمد على التمرس بآثار السابقين الشرعية ويخرج عن حد السرقة ؛ فهو حين يترجم لآبي الهندي شاعر الحميريات يقول : « وكان جماعة مثل أبي نواس والخليل وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الحمير بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وما استبطوا من معاني شعره »^(٤٨) .

ولا نجد لأحد من أبي طاهر طيفور (المتوفى سنة ٢٨٠ هـ) نظرات نقدية صالحة في قضية السرقات ، على الرغم من أنه كتب في هذا الموضوع كتابا عاما هو (سرقات الشعراء) كما سبق أن أشرت ، وكتبا خاصا هو (سرقات البحري من أبي تمام)^(٤٩) ، بل لعله ألف كتابا ثالثا في (سرقات أبي تمام)^(٥٠) ، وقد نقل عنه الأمدى - وبخاصة من كتابه الأخير - وأظهر خلطه بين المعاني الخاصة بالمتكررة والمعاني العامة المشتركة ، وإدعاه السرقة لمجرد التشابه اللفظي . والذي دفعه إلى هذا الموقف طمعه على أبي تمام ، وخروجه عن صفة الحلياء التي ينبغي أن يتحلل بها الناقد .

وكذلك الشأن بالنسبة لأبي الضياء بشر بن يحيى بن حلي التقي النصيب ، فقد ألف كتابين في موضوع السرقات ، أحدهما بعنوان (السرقات الكبير) والآخر (سرقات البحري من أبي تمام)^(٥١) . وقد نقل الأمدى بعض ما فيها ، وبخاصة مقدمة أبي الضياء في السرقات ، وهو يقيمها على أسس نظرية صليحة ، وإن لم نجد فيها جديدا ، ولكنه عند التطبيق على شعر البحري - استغنى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى جاوز إلى ما ليس بمسروق^(٥٢) .

ويمكن أن نضم إلى هذين الناقلين مهلهل بن يموت بن المزدحم في كتابه (سرقات أبي نواس) الذي تنصب فيه على هذا الشاعر يتركوه وجود السرقة الحسن ، والمعاني المشتركة التي لا تقع فيها السرقة ؛ وإدعاه وجود السرقة في الألفاظ المشتهرة المعروفة ، وفي أساء الأماكن والبقاع ؛ وتشابه المضمون أو الأسلوب^(٥٣) .

ومن أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات أبو الحسن عماد بن طباطبا الطوسي (المتوفى سنة ٣٢٢ هـ) . وقد تعرض في كتابه (حيار الشعر) للسرقات ، فاقسم المعزل للمحدثين ولأهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة^(٥٤) ، ولهذا السبب أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ، ولكن « ليس الاقتداء بالنسخ ، وإنما الاقتداء بالمعنى »^(٥٥) . ولا يبيح ابن طباطبا السرقة على إطلاقها ، أو تصنع الملهارة في إضغاثها ، بل ينبغي على الشاعر « ألا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتولون منها ما يتولون ، ويترجم أن تغييره للألفاظ والأوزان ما يستر سرقة أو يوجب له فضيلة »^(٥٦) .

ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة - وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا - لما قيمتها في ميدان الأدب والنقد ، وفي إرساء قضية

والزبير بن بكار القرشي استخدم - كما مر بنا - لفظ (الإغارة) . أما ابن قتيبة فقد استخدم اصطلاحات لا تظهر تخرجه من استخدام كلمة (السرقات) ؛ فقد أشار إلى أفتح أنواع السرقات عند النقاد وهو (السلب)^(٥٧) ، كما استخدم أيضا لفظ (الاتباع)^(٥٨) ، و (الأخذ)^(٥٩) . بل استخدم لفظ السرقة بنفسه في أحد المواضع ، وذلك حين ذكر بيت امرئ القيس :

له أهلا ظبي وساقا نعلمة
ولرغاه سرحان وتخريب تنفل

قال: وقد تبه الناس في هذا الوصف وأخذوه ، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد ، وكان أشدهم إخفاة لسرقة ، القائل وهو للمحلل :

له قُصْرِيَا ورسم وشنقا حيلة
وسالفتنا شبيبي من الرئيد لوبدا^(٦٠)

ولا شك أن الأبعاد النظرية لقضية السرقات كما استقرت في النقد العربي القديم قد أسهم في تكوينها عدد كبير من النقاد منذ القرن الثاني الهجري حتى القرن الخامس تقريبا . وفي خلال هذه القرون الأربعة التي حفلت بعشرات النقاد والكتيب ، برزت أفكار نقدية مضيئة أثارت سبيل هذه القضية ، وإن لم يخل الأمر من وجود بقع مظلمة تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التي تتصل بالإبداع الأدبي ، وبالإلهام ، وبالصنعة والطبع ، وباللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وبالصورة الفنية ، وبفكرة النظم ، كما تتصل بتأثير البيئة في الأدب ، وبالتقاليد الأدبية الموروثة ، والابتكار والموهبة الفردية ، وغير ذلك من القضايا التي تشكل بنية النقد الأدبي .

وإذا كان ابن سلام قد فطن إلى فكرة الاقتباس والتضمين ، وفكرة المعنى الخاص الذي تداوله الشعراء حتى صار علما مشتركا ، وهاتان الفكرتان الصائبتان تخرجان كثيرا من المعاني المتشابهة من حد السرقة ، فقد فطن كذلك إلى تأثير الرواية الشفوية التي كان الشعر القديم يتخلل بواسطتها ، في نسبة البيت أو الأبيات لأكثر من شاعر في وقت واحد ، الأمر الذي يوجب بالسرقة دون حدوثها .

كذلك فطن ابن قتيبة إلى أن السرقة ليست هي التي تدل على نفسها ، بل هناك أيضا السرقة الخفية حين يأخذ الشاعر معنى فيطعن مصدره بطريقة أو بأخرى ، وهناك أيضا ما يسمى بالسرقة الحسنة ، حين يأخذ الشاعر معنى فريد فيه ، أو يبدع صياغته بصورة أتم وأجمل ، ويقول : « وكان الناس يسجدون للأعشى قوله :

وكس شريت على لدة
وأعزى تدلوت منها يا

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اليوم إفراسه
وداوى بالحق كاتبت همى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، فلأعشى فضيلة السبق عليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه^(٦١) .

ولا شك في أن هذه القواعد تدل على أن ابن طباطبا قد وضع قضية السرقات في إطارها التقني الصحيح ولم يجعلها مادة للتحجمات الباطلة أو محاولة عدم الشراء باستخراج الأصول التقنية لمعاتهم .

وقد كان كتاب (أخبار أبي تمام) لأبي بكر عماد بن يحيى الصولي (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) مثالا لحياة الناقد في تطبيق الأسس النظرية على الشعر : فقد دافع الصولي عن أبي تمام بإقراره مبدأ وأن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظا وزاد عليه وشوشه بديعه ونظم معناه كان أحق به^(٩٧) ، فانتصر بذلك لفكرة تداول للمعنى ؛ إذ جعل العبرة فيه غير مقصورة على المضمون من حيث هو ، بل على ما يجنسه الشاعر اللاحق من الزيادة فيه والإبداع في تشكيله .

كلذك كان للحسن بن بشر بن يحيى الأمدى (المتوفى سنة ٣٧١ هـ) في ترسيخ الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقها دور بالغ الأهمية ، وله فيها بحوث كثيرة ، منها (كتاب في أن الشاعرين لا يتفق عواطفهما) و (كتاب فرق ما بين الخاص والاشترك من معاني الشعر)^(٩٨) . وينسب له ما يوق توثيقا ثانيا إذ يقول وله أيضا كتاب الخاص والاشترك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفرقوا به ومن اتبعهم ، وما تضمن في إضاحك ذلك وتحقيقه^(٩٩) . حل أن هذه الكتب لم تصل إلينا ، وكل ما بقي لنا من تراث الأمدى التقني كتابه (الموازنة بين الطائفتين) . ويمكن أن نتمثل موقفه التقني من هذه القضية في إلهامه بأن سرقات المعاني ليست من كبير مساوئ الشعراء ، وبخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما ترمى منه متقدم ولا متأخر^(١٠٠) . وهذه النظرة تنبع عن فهم صحيح لقضية تداول المعاني من عصر لعصر التي يطلق عليها اصطلاحا (السرقات) ، كما أن الأمدى قد تبنى إلى أن التصب ضد المحدين كان السبب في مخالفة النقاد في استخراج سرقات أبي تمام على أنه رأس مذمومهم ؛ يقول الأمدى : ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب إخراج ما استعمله من معاني الناس^(١٠١) .

ويؤكد الأمدى وجهة نظر النقاد الأصلاء في أن السرق يكون في البديع المخترع (مع صعوبة تحديده) - لا في المعاني المشتركة أو الألفاظ المتقاربة للتداول ، أو الأثلاث الباسية ، أو الكلام الذي جرت به عادات الناس . وقد طبق هذه المبادئ عمليا حين ناقش ما استخرجه ابن أبي طاهر من سرقات ، وكذلك ، ما استخرجه أبو الفياض ؛ يقول الأمدى : والسرقة هو في البديع المخترع الذي يخص به الشاعر ، في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ، ومستعملة في أمثالهم وعماورهم ؛ مما ترفع الظنة فيه من الذي يورده أن يقال : أخذ من غيره^(١٠٢) .

وقد أخذ الأمدى يحلل المعاني تحليلا فنيا دقيقا لتصح أسكفه حل وجود تشابه فيها بين شاعر وآخر ، وسجن ادعى أبو الفياض أن البحري قد أخذ قوله :

ما لشيء بمشكلة بمعد شيء
كتلاق مؤاشيك بمعد بين

السرقات على قواعد نقدية صحيحة ، هي فكرة التمرس بآثار السابقين ، لا تعلمها ، أو محاولة السرقة منها ؛ فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار .. لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مصاد لطبعه ، ويلوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استعمله مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسيكة مفرقة من جميع الأصناف التي تخرجها للمعادن ، وكذا قد اغترف من واد قد روتة سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ويغمض مستبطه ، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري فإنه قال : (حفظني أبي ألف خبطة ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أر بعد شيئا من الكلام إلا سهل حل) ، فكان حفظه لتلك الخلط رياضة لفهمه ، وتبنيها لطبعه ، وتلقيحها لذنه ، ومادة لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسته ونشاطه^(١٠٣) .

وكان ابن طباطبا مهتما إلى حد بعيد بهذه الفكرة النقدية الأصيلة التي يسميها الباحثون (الإطار الشعري) بمقوله ذلك يقول يوسف مراد : « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهده عقله في اكتسابها ، ما أتبع له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تلوذ العصور طوبا بدون أن تفقد روحيتها ، بل تزدها جمالا كلما اتسمت أفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهما وأثقل بصرا^(١٠٤) » . وهذه الفكرة تقضي على عناصر الخصوصية بين القديم والمحدثين عناصر مبهمة من عناصر الحيلة ؛ ومفهوم (التجديد) يعني حدوث شيء جديد من حيث الأساس ، ولكنه يتضمن في الوقت نفسه بقاء شيء قديم . لأن التجديد يختلف عن التغير المطلق ، ويعني تغير العناصر المكتونة مع بقاء الهيئة الأصلية واستمرار قيام البناء القديم ؛ فالحيلة تقوم على التوازن بين القديم والحديث .

ويقول بن جونسون Ben Jonson : « إن أولى الضروريات التي يجب على الشاعر أن يستفيد بكتابات غيره^(١٠٥) » ويقول ت . س . إلويت : « إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمنطيس يجذب إليه الأفكار والصور والمعارف مما يقرأه^(١٠٦) » ، بل إن الشعر ، كما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز لا يكتب نفسه^(١٠٧) . فالشاعر يحتاج إلى قراءة غيره ، لأن هذه القراءة تملأ بالمرعة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه ، وتطعمه على الطابع الإنساني للمخترعة ، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه ؛ فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني ، وتحقق للتطور في البناء الأبي .

وقد بلغ اهتمام ابن طباطبا بفكرته النظرية للممتازة أنه خصص لها كتابا سماه (تحبيب الطبع) ضاع فيها ضاع من تراثنا الفكري . وضع ابن طباطبا قواعد السرقة المحسنة ، وهي منه : إلطاف الحيلة في الأخذ ، وتفتيق النظر في تناول المعاني واستمرارها واستعمال المعاني غير الجنس الذي تناولها منه الشاعر ؛ وتليها حتى تنقى على تقاعها والبصراء بها ؛ وتناول المعنى اللطيف في الشئور وجعله شعرا . وهذه الرسالة الأخيرة يراها ابن طباطبا أمضى الوسائل وأحبها ، ويشهد على ذلك إجابة المتأخرين حتى سئل : بلماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بعل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محمول .

جفت صبي عن التخميف حتى
كان جفوها عنها قصار

قد مسخه التاني قال :

وفي الملقى انتخبنا من جفوها
وفي الجفون عن الاضاح تفسير^(٣٠)

وعمل الرزياني إلى كراهية التصبغ في الادعاء على شاعر السرعة ؛
فحين روى عن الأصمعي قوله : تسعة أشتار شعر الفزريق سرعة ،
قال : هولسا نشك في أن الفزريق قد أثار على بعض الشعراء في
أبيات معروفة ، فلما أن نطلق أن تسعة أشتار شعره سرعة فهذا
عالم^(٣١) .

ويؤكد الرزياني النظرة التقليدية السمة التي لا تبال بالاشتراك في
المضمون إذا أحدث فيه الشاعر اللاتح تطوراً وصنعة ؛ فهو يقول :
فولا يطلع الشاعر في سرقة حتى يزيد في إضافة المعنى ، أو يأتي بأجزل
من الكلام الأول ، أو يمتنع له بذلك معنى يفتضح به ما تقدمه ، ولا
يفتضح به ، وينظر إلى ما قصد نظر مستغن عنه لا فقير إليه^(٣٢) .

وحين ظهر للتنبي في القرن الرابع ملاً الدنيا وشغل الناس ، كما
يقول الثعالبي ، ونشط البلاغ في تتبع عاصته أو مساوئه ، أو التوسط
بينه وبين خصمه . ولعل الحركة التقليدية التي أحدثها تعد أقوى
الحركات في تاريخ النقد العربي ؛ يشهد بذلك هذا الفيض الزاخر من
الدراسات والبحوث المتعلقة بالاتجاهات التي كتبت حول التنبي
وفنه . ولقد كتبت السرفقات محور كثير من هذه الدراسات إذ عمد
أصحابها إلى محاولة هدم التنبي عن طريق تجريده من الإبداع
والسبق ، ووصفه بالتقليد والاتباع .

ولأي القاسم إسماعيل بن عباد (المتوفى سنة ٣٨٥ هـ) صوف
مشهور من التنبي تروحه رسالته التي حاول بها الكشف عن مساوئه
هذا الشاعر العظيم . ونراه يظهر جهاداً مصطنعاً حين يقول إن السرعة
لا يعاب بها التنبي (لأنها شعر الجاهلية عليها ، ولكن يعاب إن كان
يأخذ من الشعراء المحلطين كالبحراني وغيره جل المعاني ، ثم يقول :
لا أعرفهم ، ولم أسمع بهم)^(٣٣) .

ونراه يقرر في موضع آخر من رسالته أن الشاعر المحلل الذي
يسرق التنبي شعره هو أبو تمام ، وأن ما يأخذ منه يسره صياغته ؛
يقول : وهو دالب السرعة منه ، وبأخذ منه ، ثم يأخذ ما يسرقه في
أفح معني كخبرية البست صياغة^(٣٤) .

كل ذلك شغل محمد بن الحسن بن المظفر الحافلي (المتوفى سنة ٣٨٨)
بموضوع السرفقات أكثر من أي موضوع نقدي آخر ، بقصد الإفلال
من شأن التنبي ، كما ظهر واضحا في رسالته : الحافية والموضحة .
وبذل الحافلي في كتابه (حلية المحاضرة) جهداً كبيراً في حصر أنواع
السرفقات وعد مصطلحاتها ، وتبيان الفروق الدقيقة بينها ؛ فعد في
كتبه تسعة عشر نوعاً من السرفقات ، ادعى أن أحداً من العلماء لم
يسبقه إلى جمعها ، أو التفريق بينها^(٣٥) .

وإذا كان كتاب الحلية يمثل الجانب النظري في قضية السرفقات عند
الحافلي ، فهو يربح الرسالة للموضحة والرسالة الحافية للتطبيق .

من قول أبي تمام :
وليسبت فرحة الأويات إلا
لوصوف على ترح الوعاع

قال الأملی : وورض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين
البيتين خالف لغرض صاحبه ، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقصود إلا
من شجده وأحزنه الترويح ، وأراد البحراني أنه ليس شيء من السرة
والجلد إذا جاء في أثر شيء ما كالتفاني بعد التفرق ، فليس - وإن
كان جنس المعنيين واحداً - وجب أن يقال أحدهما انشد من
الأخر^(٣٦) .

ومن الطبعي أن يؤمن الأملی - بانفصاح أفنه النقدي - بالسرقة
المحدودة والأخذ الحسن ، وإن كان ذوقه نابعا من عمود الشعر العربي
القديم ، فهو على سبيل المثال معجب بالإيجاز ويعمله مقياساً للحكم
بالجمال .

ومن أهم ما أشار إليه الأملی ملاحظته أن تقارب بيتي الشاعرين
يحملهما معنيين في كثير من المعاني ؛ يقول : وفيه منكر لشاعرين
متناسين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني^(٣٧) ،
وهو يدافع بهذا المبدأ عن الفائق الذي ذكر النقاد أن البحراني سرقها من
أبي تمام ، وهو لا يحمل هذه المعاني من قبيل السرعة استناداً إلى هذا
المبدأ ، بل يقرر أنها تبسرت إلى شعر البحراني لقرب بلد من بلد أبي
تمام^(٣٨) .

وفي ذلك إدراك مهم لما يسميه المحللون (الإطار الثقافي) ، أي
ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة ، وظروف العصر
بوجه عام .

ثم نجد الأملی متنبها إلى مفهوم (الإطار الشعري) حين يرجع
بعض السرفقات (أو ما توهم بأنها سرفقات) إلى كثرة عطف الشاعر ،
بمعيان أن معاني ما يحفظه من الشعر تنسفر في نفسه ، وتكسب إلى
شعره ، ويكون الشاعر متعبداً بالأخذ أو غير متعبداً كما يقول^(٣٩) .
أي أن تسرب هذه المعاني قد يجري أحيانا بطريقة شعورية ، أو بطريقة
اللا شعوري في أحيان أخرى . وهو يدافع عن البحراني سرقة أخرى
استناداً إلى هذا المبدأ ، فيمثل سرقاته من أبي تمام بكثير ما كان يطرأ
سمع البحراني من شعر أبي تمام فيلحق شيئا من معانيه^(٤٠) ، ويدافع
- استناداً للمبدأ نفسه - عن أبي تمام لأنه وكان مشتهراً بالشعر مشغولاً
به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات فيه
مشهورة معروفة^(٤١) .

ولا شك في أن أبا عبيد الله محمد بن عمران الرزياني (المتوفى سنة
٣٨٨ هـ) ، صاحب كتاب (الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء) ،
وكتاب آخر مفقود هو (كتاب الشعر) تكلم فيه على فضائله ووصف
نمونه وصوره وفضل فيه الكلام على السرفقات^(٤٢) ، قد أسهم في
ترسيخ الأصول التقليدية المهمة التي دعا إليها النقاد السابقون . فقد
استخدم المصطلحات التي سبق لأولئك النقاد استخدامها كالنسخ
والمصانعة والانتحال والاحتجاب والأخذ والنقل ، ولكنه زاد
اصطلاحاً جديداً هو (النسخ) ، ويضد به تفسير الشاعر عن سابقه في
المضمون والشكل في المعاني المشتركة ، وفي رأيه أن بيت يشار :

أخرى ، وإن الألفاظ مشتركة ، فليس الأمر كما تحلته ، ولا الكلام كله مشترك ، ولا أن الأول ليس يؤول به من الآخر . ولو كان كذلك لسطقت فضيلة السابق ، ولبطلت مهلة المتقدم ، ولما قدمت شعراء الجاهلية على شعراء الإسلام ، وقدم الصدر الأول من المسلمين على الصدر الأول من المعتنقين . ولما حكم لهم بالفضل ، وسلم إليهم خصلة من أجل ما ابتدعوه من المعاني ، وسبقوا إليه من الاستعارات ، وابتكروه من التشبيهات الرائقة والأمثال الشاردة ، وقفلوه من طرق الشعر الحزينة . ولما تعاصروا بالسرق والاجتلاب والنقل والاجتذاب . . . ولما قولك : من هذا الذي تصرى من الاتباع والاحتذاء وسلوك الطريق التي تقدم إليها غيره من الشعراء ، فلمعري إن الأمر على ما ذكرته ، ألا أنه لا يبعد من الكلام ما كان غاباً ، ولا من المعاني ما كان مكرراً مردها ، فلا يتسمع الشاعر بأن يكون جمهور شعره عند التصنع مسروقاً مقلداً ، وبجموعاً مقلداً ، ولا أن يكثر الاعتماد في شعره ، ويتناصر السرق في كلامه . ومن سبيل المعنى أن يأخذ المعنى دون اللفظ ، ثم أن يعطيه إن كان مكتشفاً ، ويكشفه إن كان مستورا ، ويعسن العبارة عنه ، ويضار الوزن العلب له ، حتى يكون بالأسعاج عبقاً ، وبالقولب علفاً^(٨٦) .

وواضح من هذه المناقشة النقدية بين المتنبي والحاظي - إن صبح ما ذكره الحافظي على لسان المتنبي - أن المتنبي يعرض وجهة نظر نقدية سليمة بالنسبة للمعاني المشتركة بين المتقدمين والمتأخرين ، وأن العبرة بالمجودة الفنية بغض النظر عن التقدم الزمني أو التأخر ، وأنه لا ينكر الاتباع والمواردة ، ويضفي السرق الظاهرة التي تدل عليها الألفاظ المشتركة وحدها . لكن الحافظي يتجاوز عن هذه الأسس النقدية الصحيحة ، ويظل المتنبي من تلك الدائرة الواسعة إلى دائرة خاصة به ، وكأنه يتهمة بأن جمهور شعره مسروق ، وأن معانيه مكررة معادة لا جديد فيها ، ثم ينهي كلامه بشروط السرق المدعومة ، لا لقتل الأخذ الحسن - وهي التي التقى حولها النقد من قبل - فيوصي لنا بأن المتنبي لم يلتزمها .

أما الرسالة الحافظية فيها يحصى الحافظي أبيات المتنبي التي أخذ معانيها من أرسطو ، فكانه يتهمة المتنبي بأن معانيه الحكيمية الواسعة إنما هي مسروقة غير مبتدعة ، وأن مصدرها أقوال الفيلسوف اليوناني أرسطو ، تلك التي كتلت قد ترجمت وتداولتها أيدي المتفنيين ، مع أن الحافظي يذكر في مقدمة رسالته أنه كتبها للمخاطف من المتنبي ، يقول : والذي يعنى على تأليف هذه الألفاظ المنطقية والأراء الفلسفية التي احتلها أبو العلياب أحمد بن الحسين المتنبي ، متفردة خصوصي فيه لما رأيت من تفرد عقولهم عنه ، وتصغيرهم لقدره^(٨٧) .

وبريقه الحافظي في هذه الرسالة أنه يورد قول أرسطو ، ثم يورد بيت المتنبي دون أي تعليق منه . ودراسة أقوال أرسطو ومقارنتها بأبيات المتنبي تدل على أن الحافظي كان يتكسف أحيانا في الحكم بالأخذ ، فليس هناك مثلا اتصال بين قول أرسطو : حركات الفلك تميل الكائنات من حلقاتها ، وقول المتنبي :

ومن صحب الدنيا طويلا تغلبت
على عينه حتى يرى صحتها كلبيا^(٨٨)

كما أن بعض أبيات الأخرى التي أوردتها الحافظي ذات صياغة

أما الرسالة الأولى فقد وضع فيها التثنت الشديد في استخراج مواضع الأخذ ، ولم يترك الحافظي اصطلاحا من اصطلاحات السرفقات دون أن يرسي به المتنبي ، فيضص معانيه (مسلوخ) سلبخ (الإهاب) ، وهو (يحتذى قول فلان) ، أو (ينظر إلى معنى فلان) . وينسب إليه ذاتيا التصغير فيما يسرق ، حتى لا يعترف له بفضيلة التحسين فيما أخذه .

وبالحول الحافظي أن يرد نفسه إلى الموضوعية بعيدا عن الانفعال والتحيز فيقول بعد المجلس الأول : ولأننا لذكر إن شاء الله ما شجر بيتنا ، وأشغفه بما تعلقت به عليه من سرقة وإحالة ، من لفظ مجين ، ومعنى فاسد . وأوصي إلى مواضع أحسن فيها من شعره ، وأنبه على معان يكاد يكون غنرها غا ، ولعل معان أخذها فاعسن العبارة عنها والزيادة فيها ، متصفا مع الحق في جميع ما أنقص به ، لتكون هذه الرسالة جامعة مستوعبة كاشفة قناع اللبس في أمره ، وتعاقة الدعوى والتحمل عليه^(٨٩) . ولكنه ينسى ما أركه من الإصناف والظهار الزايل إلى جانب العيوب ، فلا يلبث أن يعوده هجومه بالمقارنة بين المتنبي وسابقه من الشعراء في معنى طول الليل^(٩٠) .

وبعدنا الحافظي كما يندج المتنبي حين يقول له : ومن أبكر معانيك :

فقلنوني صحتهم قديما
وأنت بما صحتهم مرادى

فيقول : وكأن أبى نواس سمع هذا فقال :

وإن جبرت الألفاظ منا بمجدة -
لنيسرك إنسانا فأنت السلق نصي

وهذه سخريه مرة من الحافظي ، فمعلوم أن أبى نواس يبين المتنبي عما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وهو في الحقيقة يستهدف معاودة استخراج سرفقات المتنبي من سلفيه ، وتكضع لها هذه السخريه في قوله : فصبهان من ذلل أحقاد الكلام لك ، ووطأ كراهله ، وجمع شتيه ، وقاد لك المعاني بزمتها حتى اخترعت منها ما قصرت عنه خواطر من تفدعك من فرسان الشعر وأمرأه النظم والنثر^(٩١) .

ويظل الحافظي مضايبا على سنته في استخراج المعاني المتشابهة المشتركة بين المتنبي وغيره من الشعراء التي يصمها بالسرقه ، دون محاولة تحليلها والموازنة بينها لمعرفة مواطن الجمال والقيح فيها ، حتى يورد على لسان المتنبي قوله : ورويدا أما ما نيتك على من السرق ، فما يدريك أني استعملته وكلام العرب آخذ بعضه برباب بعض ، وآخذ بعضه من بعض ، وللمعان تلتخج في الصدور ، وتظفر للمتقدم تارة ، وللمتأخر أخرى ، والألفاظ مشتركة مباحة . وهذا أبو عمرو بن العلاء مثل عن الشاعرين يفتغان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما ، وتقتاذف للمساءة بين بلادهم ، فقال : تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها . وبعد فمن هذا الذي تصرى من الاتباع ، وتقرود بالاختراع والابتداع ، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتلنى واقتضى ، واجتلب واجتلب . ثم يهضي المتنبي في سرد الأمثلة على الأخذ الذي كان شاعرا بين السابقين المتقدمين منذ الجاهلية^(٩٢) .

ويرد عليه الحافظي غير مسلم بما ذكره فيقول :

لما قولك إن المعنى يتلجج في الصدر فيضطر للمتقدم تارة وللمتأخر

الصناعة . أو ما سمعوا من قول الحكباء : من العبارة حسن الاستعارة .^(٨٨)

ويدون أنصار المتن حين أسرفوا في مدح ابتكاره لمعانيه ، كانوا يودون الإعلاء من شأنه ، وهذا هو السبب ذاته الذي جعل ابن وكيع يسرف في إنكار أي ابتكار في معاني المتن وصياغته لها . وكلا الأمرين لا يثبت أمام النقد الصحيح . وقد حاول ابن وكيع قبل أن ينضم في سرد سرقات المتن أن يقرر أنوعها ويحدد وجوبها ، ويعرف بما يوجب للسارق التفضيلة ، وما يلحق به الرذيلة . وقد جعل ما سماه السرقات للمستحقة عشرة أقسام : استيفاء اللفظ الطويل في الموزن القليل ، نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجليل ، ونقل ما يقع منه دون معناه إلى ما حسن منه ومعناه ؛ عكس ما يصير بالعكس ناه بعد أن كان هجاء ؛ استخراج معنى من معنى احتجى عليه وإن فارق ما قصد به إليه ، توليد كلام من كلام لفظها مترق ومعناها متق ؛ توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات ؛ مساواة الأخذ المتأخذ منه في الكلام ؛ مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه ؛ رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ منه .

كذلك جعل أقسام السرقة للمعمومة عشرة نقض بها الأقسام السابقة . والواقع أننا لا نجد جديدا يضيفه ابن وكيع إلى نظرية السرقات بهذه التقسيمات التفصيلية ، مع غلظه فيها ؛ فالتقسيم السابع لا يختلف عن السادس في شيء ، وكذلك التاسع والعاشر . أما القسم الثامن فليس من السرقات المستحقة . ونحن طبق ابن وكيع أقسام السرقات للمعمومة والمعمومة على شعر المتن بدا شديد التفتت ؛ حتى صرح ما قاله ابن رشيق عن كتابه : «دوساه كتاب لتصف مثليا سمي للمدح سليا ؛ وما أبعد الإصاف منه»^(٨٩) .

ويستوي أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى (المتوفى سنة ٤٣٣هـ) إلى هذه الحركة المعادية للمتن التي استعملت السرقات سلاحا في محاربة هدمه ؛ وقد بدأ كتابه «الإبانة من سرقات المتن لفظا ومعنى» بتقرير صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق ؛ إلا أن أحاط بملووين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمحدثين^(٩٠) . وهذا قول شديد ؛ ولكن العميدى قد أخفله حين حكم على أبيات المتن بالسرقة ، وكأنه يدهي إحاطته بشعر الأولين والأخريين . ثم نراه يتحدث عن وجوه الأخذ الحسن فيصعقنا في المواضع التالية ؛ نقل الأفراسي ؛ إغناء طرق السلب ؛ تضيض مواضع القلب ؛ تغير الصنعة والترتيب ؛ إبدال البعيد بالقریب ؛ إتصاف المخاطر في التثقيف والتلهيب . وواضح أن العميدى لا يذكر استغناء الشعراء عن السرقة بعينها الصحيح ؛ وكل ما يمه توجيه العناية إلى تحسبها وتزيينها ، ويغضى في سبيل ذلك عن مبدأ التصوير الفني ؛ بل هو يدعو إلى التثقيف الذي لا يصلح أساسا لفن عظيم .

كذلك ينكر الدوافع التي يمكن أن تؤثر في إيجاد غائل في المضامين ؛ وذلك حين أنكر المواردة أو اتفاق الحواطر^(٩١) . وهو بهذا الإطار النظري الذي وضع فيه قضية السرقات ، قد تحمل على فن المتن تحملا قاسيا ؛ وأراد أن يبين أن معاني المتن غير متبدلة ؛ ولهذا لا يستحق أن يعظم غيره من الشعراء .

عربية لا أثر للفلسفة فيها ، وبعضها بعيد الصلة بالقول أرسطو ، فمن ذلك بيت المتن :

وما انتضاع أنقى الدنيا بشاظره
إذا استصوت عنه الأوسار والظلم

فلما أتى يدعي أنه مأخوذ من قول أرسطو «باعتدال الأزمنة وتسوي الإحساس بفرق بين الأشياء وأضدادها»^(٩٢) . مع أن صياغة البيت ومعناه لا أثر للفلسفة فيها على الإطلاق .

وهناك أبيات أخرى لوردها الخلق تشهد بصيغتها بالشاعر الفلسفي ، كما يشهد بذلك معناها أيضا ؛ فمن ذلك قول المتن :

يراد من القلب نسيبتكم
وشأى الطبع عسل النساقل

يذكر الخلق أنه مأخوذ من قول أرسطو «روم نقل الطبع من ردى الطعام شديد الانتاج»^(٩٣) . ويرجع مندور أن تعبير «نقل الطبع» فلسفي حقا ، وأن المتن ربما أخذه من أرسطو^(٩٤) .

والخلق ينسب (الإطرال الثقافي) الذي يفسم قراءات الشاعر وتجاريه ومشاعسته ، وهذه بالمعنى ، حين يفهم المتن بسوقه معانيه من أرسطو . ولا شك أن المتن اتصل بأقول أرسطو وغيره وكانت جزءا من مكوناته الثقافية التي يتحاش منها شعره .

ومن الغريب أن نجد نقادا متعترفا من رجال القرن الحادي عشر ، هو الشيخ يوسف البيهقي (توفى سنة ١٠٧٣ هـ) ، يعد من مصادر الأخذ «نقل المتن من غير اللغة العربية إليها» ، ويرى أن هذا النوع يجري مجرى الابتداء لأن المعنى الأصل غير موجود في الشعر العربي ؛ فترجمة الشاعر للمعنى الأجنبي يضيف إلى الشعر العربي معنى مبتدعا جديدا^(٩٥) .

وقد أسهم الناقد المصري أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (المتوفى سنة ٣٩٩ هـ) في نقد المتن على أساس قضية السرقات بكتابه «للمنصف في الدلالات على سرقات المتن» ، وقد كتب مقدمة أوضح فيها الأسس النقدية التي يستند إليها في قضية السرقات ، وهي تقوم على إنكار ما يدعيه الشعراء المحدثون من اختراع البليغ . وقد ساءه أن يعظم الناس المتن حتى قالوا : «وليس له معنى نادر ، ولا مثل سائر ، إلا وهو من نتائج فكره وأبو عزه ، وكان لجميع ذلك مبتدعا ، ولم يكن متبعا ، ولا كان لشيء من معانيه سارقا ، بل كان إلى جميعها سابقا ، فدعاوا بذلك ما ادعاه نفسه عن طريق التناص في مدحها ، لا على وجه الصدق عليها» فقال :

أنا السابح الهادي إلى ما أقولوه
إذ السؤل قبيل الشكائين مسؤل

وهذا تناء ومبالغة منه كاذبة^(٩٦) .

ويعترف ابن وكيع أن السرقة : «تعم جميع القائلين من الأولين والأخريين» فإذا كان المتن قد سلم منها ، فلهذه وصفة تتجاوز الصفات وتكاد تشبه المعجزات ؛ ولو علم صديقها أبو الطيب عن نفسه ، لجعلها أية له عند تبيته ؛ ودلالة على صحة ما ادعاه تنويه ، يتضمني بها أهل مدحونه . أولم يسمع المتنون عنه أخذ الكلام من النثر والنظام قول الفرزدق : نحن معاشر الشعراء أسرق من

ومع أن القاضي الجرجاني يؤمن بفكرة استنفاد الأولين للمعاني ، فإنه يعتقد أن القواعد قد نصرت جميع تقاضهم عن التوصل إلى بعض المعاني ؛ فهو مؤمن بتأثير المصير الزمني ، ووجود الأصالة الفنية بين المتحدثين ، فكل واحد للمعنى لا ينفي تلك الأصالة عنهم ؛ ولهذا فالسرقة أو لفظاً تشابه المعنى أو انغماسه يمكن أن يكون موضع التنبيه إذا أحدث فيه الشاعر لاحقاً زيادة ، أو اختصاراً في صياغته ، أو بمرارة في التصريحه . ولذا ففصل القاضي آلياتاً كثيرة للمتحدثين على أصول آلياتها عند الأقدمين لأنها « أبلغ لفظاً وأصح سبكاً » (١٢٩) .

كذلك كان لابي هلال العسكري (المتوفى سنة ٣٩٥هـ) إسهام متميز في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، وقد جعل المعاني في الشعر على ضربين : الأول يتدغمه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام بقتضيه وفيه الآخر يجتنبه على مثال مقدم (١٣٠) . ويقرر أن الشعراء لا غنى لهم عن تناول معاني المتكلمين ، وأن المعاني مشتركة بين المفلاحة ، وفيما يتفاضل الشاعري في الألفاظ وصفها ، وتلقاها ونظمها (١٣١) . وهو يستند في هذه النظرة النقدية المهمة على القول المشهور للمجسط : « المعاني مطروحة في الطريق يمر فيها المعجمي والعمرى ، والقرى والبدي ، وإثما الشأن في إلمام الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك » فإثما الشعر صناعة وضرب من النسخ وجنس من التصوير (١٣٢) .

ويؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر (١٣٣) ، وبالأخذ الحسن كما قرره النقاد السابقون ، ويأثر اليتيم في تشابه المعاني ، فهو يقول : « وإذا كان الضوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أحوالهم وشغلتهم تكون متضاربة » (١٣٤) . فهو إذن يدرك أثر الإطرار الثقافي في وجود هذا التشابه في المعاني ، كما يدرك الإطار الشعري حين تراه يجعل المعاني على ضربين : مبتدع ومولد ، وبتتبعه إلى أن المعنى المبتدع يكون انفعالياً ، فهو يقع للأدب (عند الخطوب الحادثة ، وبتتبعه له عند الأمور الطارئة) (١٣٥) ، ومع إيمانه بوجود المعاني المبتدعة يقرر أنه وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني عن نقلهم والصعب على قولاب من سبقهم (١٣٦) .

ومن القسم النقدية الشائكة أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (المتوفى سنة ٥٦٤هـ) ، وقد أسهم إسهاماً عظيماً في تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات بكتابه : « العمدية في صناعة الشعر ونقده » ، وقرائنه الفصيح في نقد أشعار العرب .

ومن الممكن أن نقول إن نظرات ابن رشيق في هذه القضية في كتابه العمدية تستوعب جميع الأفكار التي سبقته ، ويضيف إليها بعض أفكاره الخاصة . وقد بدأ بتقسيم المعاني صنفين : مخترع لم يسبق قائله إليه ، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له سرقة (١٣٧) . عل أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لا زالوا يبتغون إلى عصرنا هذا ، أي أنه يؤمن بأن المعاني لم تستنفد كما سبق أن قرر بعض النقاد .

وهو يتم بتحديد المصطلحات النقدية المستخدمة في السرقات ؛ فيوضح الفرق بين (الاختراع) و(الإبداع) مع أن معناهما في العربية واحد ، ويصيح من تحمله إلى أن الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ (١٣٨) .

ويعد الفصل الذي كتبه القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني (المتوفى سنة ٣٩٢هـ) عن السرقات في كتابه (الوسيلة بين المتنى وخصومه) الذي أسهم به في الحركة النقدية التي دارت حول المتنى ، من الأصول التي بنيت عليها نظرية السرقات في النقد العربي ، فهو لا يدهي القدرة على الإحاطة بجميع السرقات أو إمكان تمييزها ؛ وهو يدعو إلى التحرز في الحكم بالسرقة والتحفط في ادعائها ، كما أنه يقرر أنه لا يستطع الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع ؛ يقول القاضي في ذلك : « وليس لك أن تلزمي تميز ذلك وإفراده والتبني عليه بأبعائه كما فعله كثير من استهدف للأحسن ، ولم يحد من جنابة التهجم ، فقال : معنى فرد ويبت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وفرد فلان بكذا ، لأن لم أجد الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر » (١٣٩) .

وسرد القاضي أنواع السرقات وهي : السرق ، والغصب ؛ الإغارة ؛ الاختلاس ؛ الإقام ؛ للاطلاقة ؛ المشتراك الذي لا يميز ادعاء السرق فيه ؛ المبتذل الذي ليس أحد أولى به ؛ المخلص الذي حازه المبتدئ ؛ فملكه سواء أكان معنى أم صياغة (١٤٠) . ويضيف إلى ذلك في موضع آخر اصطلاح (التقل) الذي يعنى به نقل المعنى للمأخوذ من غرض لآخر ، واصطلاح (القلب) ويعنى به النقص ، ويضرب له مثالا قول المتنى :

أحببه وأحب فيه ملامحة

لأن الملامحة فيه من أصدائه

وبقول القاضي : إنما نقض قول أبي الشيب :

أجد الملامحة في هوىك لنيفة

حبا لذكرك فليلمس اليوم (١٤١)

ويحذر القاضي من ظن السرقة في الظاهر من الألفاظ والمعاني ؛ يقول في ذلك : « وأول ما يزلزمك في هذا الباب ألا تقتصر السرقة على ما ظهر دعوا إلى نفسه ، دون ما كمن ونضج عن صاحبه ، وألا يكون همك في تتبع الآيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر ، دون الأغراض والمقاصد » (١٤٢) .

وبناء على نظرة القاضي النقدية الصحيحة لقضية السرقات نراه ينفي وجودها في حالات كثيرة ؛ منها توارد الخواطر ، فهو يقول : إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بإيجاد طرف ، قيل : سرقة بيت فلان ، وأما قول فلان « ولملك ذلك البيت ما يقرع سمعه قط ، ولا يربخله ، كان التوارد عندهم متنع ، واتفق المراجعين غير ممكن » (١٤٣) . ومنها وجود معنى مشترك عام المشتركة ؛ يقول القاضي : « فمقتى نظرت فرأيت أن تشابه الحسن بالشعبي والبيدر ، والجواد بالمتي والبحر ، والبيد البلي ، والحجر والحمار ، والشجاع الماضي ، والمليف والنار ، والصعب المستهام بالمخبول في حيرته ، والسليم في سهره والسقيم في أبنيه ولله – مورد معترقة في النفوس ، متصورة للمقول ، يشترك فيها الخاطف والأبكم ، والفصيح والأعجم ، والشاعر والفصيح ، حكمت بأن السرقة عنيا متغية ، والأخذ بالاتباع مستحيل متنع » (١٤٤) . ومنها المعنى المخترع الذي تدوول حتى استفاض فحصى عن نفسه السرق ، وأزال عن صاحبه ممة الأخذ ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطفل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالزرافة في جديدها وعينها ، كذلك لا يعد القاضي من السرقات اجتذاه الممثل (١٤٥) .

الجرجاني (المؤرخ سنة ٤٧١ هـ) فراه في كتابه (أسرار البلاغة) يعجل
المعاني تسمين : الأول عقل ، وثاني الغلاء على الأخذ به ، والحكم
بوجهه ، في كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل في كل لسان
ولغته^(١١٦) ، فغلا قول الخبي : .

لا يعلم الشرف الرفيع من الأدنى

حتى يترقى على جوارحه السلم

ومعنى مقول لم يزل العلاء يقضون بصحته ، ويرى المارفون
بالسياسة الأخذ بته ، وه جعلت أوامر الله سبحانه ، وهيه جرت
الأحكام الشرعية والسنة النبوية ، وه استقام لأهل الدين
ديهم ...^(١١٧)

ولمضى اللحن تحييل ، وهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صديق ، وإن
ما أتته ثابت وما فناه مني^(١١٨) ، ويقول عبد القاهر إن هذا القسم
لا يحيطه تقسيم لأنه كثير المسالك ، وتغل له بقول أبي تمام :

لا تنكسرى غطر الكرم من السفى

فالسيل حرب للمكان العالي

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعاني ، وهو في الواقع قد فلسف
تقسيم النقاد السابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك ، ومعنى خاص ؛
فأطلق عبد القاهر على القسم الأول (المعنى العام) ، وعلى القسم
الثاني (المعنى التحليلي) ، وعلى هذا الأساس تنفي السرفة عن المعنى
العقل ولا تكون إلا في المعنى التحليلي ، وإن كان عبد القاهر سينفي
السرفة عن هذا المعنى أيضا .

ويستعمل عبد القاهر نظريته في التنظيم في تقرير مفلول هلين
القسمين ؛ فهو يقول إن السرفة المعاني والظاهر الجلي الذي قرأه
التفاضل لا يدل على ، والتفاوت لا يصح فيه وإنما يكون كذلك منه
ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة ، وسادجا لم يعمل فيه نقش ؛
فلما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب
الكتابة والتعريض ، والرمز والتلويح ، فقد صار بما غير من طويته
واستؤنف من صورته ، واستعمله من الممرض ، وكسى من ذلك
التعرض - دخلا في قبيل المحاسن الذي يتكلم بالفكرة والتأمل ،
ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل^(١١٩) .

ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم السرفة في المعاني المجردة ،
ولكن الصياغة تخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص ، وقد جعل
من هذه الفكرة أساسا ثابتا للحكم على المعاني ، ووقع من شأن
الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفني الذي يدعوه
الشاعر ، فيستحق به المعنى كل كان هذا المعنى مكررا مشتركا .
وذلك لأنه قد أتى به كما يقول ومن طريق الخلافة في سلك السحر
ومذهب التحليل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن منبع الجانب
لا يدلن لكل أحده^(١٢٠) .

ويتناول عبد القاهر بعد ذلك تأثير هذا التصوير الفني الذي يدعوه
الشاعر المعنى فيقول « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق
السامعين وترفعهم ، والتخييلات التي تبرز للمتلوحين وتحركهم وتتمل
فضلا شيئا ما يقع في نفس الناظر إلى التصوير التي يشكلها الحدائق
بالتخطيط والنقش ، أو بالبحث والغفر ، فكم أن تلك تعجب
وتحلب ، وتروق وتؤثّر وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم

ثم يسرد سلسلة المصطلحات التي تدل على أنواع السرافات ، وهو
ينقلها من كتاب (حلية الخافضة) للحلبي ، دون أن يقرها ؛ فهو
يقول إنها وألقاب محبة ليس لها حصول إذا حقت ، فكلمها قريب من
قريب ، وقد استعمل بعضها في مكان بعض^(١٢١) . ثم يذكر
مواضع الأخذ الحسن والقيح فلا يضيف شيئا إلى ما قرره النقاد
قبله . ويصم ابن رشيق بنوع آخر من السرافات يجعله من أجلها وهو
نظم النثر ، وقد اعتمد النقاد هذا النوع وأخرجوه من حد السرفة ،
بخاصة إذا كان النثر مترجما بوصفه إلقاء للأدب العربي . وعاد ذكره ابن
رشيق من أجله قول عيسى عليه السلام : تعلمون السيفات وترجون
أن تجازوا عليها مثل ما يجازي به أهل الحسنة ، أجل لا يعني الشوك
من العنب .

أخذ صالح بن عبد القدوس فقال :

إذا وترت اسرما فاحذر عدولته

من يزرع الشوك لا يحصد به عنباً

وعقب ابن رشيق على ذلك بقوله : فلما جرى هذا المجرى لم يكن
على سارفة جنب عند الخلق^(١٢٢) .

ويذكر ابن سيلا آخر في دراسة السرافات في رسالته (قراءة
الذهب في نقد أشعار العرب) ؛ إذ يصغر السرافات في الأنواع
البيعية ، ويعمل للطائفة والتجنس أنصح سرفة من غيرها ؛ لأن
التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول ، والمجانسة والتطبيق يضيّق فيها
تناوله للفظ^(١٢٣) .

وفي هذه الرسالة إشارات نقدية ذكية في تحليل قضية السرافات ،
تبين أن ابن رشيق كان مدركا لإمكان استمداد الشاعر بطريفة
لا شعورية من المختزن بذاكرته ، وأن رواية الشعر تؤثر في تشابه
الإنتاج الألفي ؛ فهو يقول «ير الشعر يسمي الشاعر لغوه ، فيلور
في رأسه ، أو يأتي عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديما . .
وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ عن
الأخر . . . ويعمل ابن رشيق الفرقين مثلا لذلك لأنه كان «رواية
للشعر مكررا منه»^(١٢٤) .

ويضيف ابن رشيق شيئا جليدا حقا جعله بالإنعجاب
والتبجيل ؛ وهي فكرة تختص بشعرنا العربي المجدد بالوزن والقافية
الموحدة ، إذ يقول : «والذي أعينته وأقول به ، إنه لم ينج على حائق
بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لم قبله ، وكان من
الشراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الزوى ، وأراد الشاعر معنى
به فأخذ في نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسباق الألفاظ
يملوه حتى يورده كلام الأول نفسه ومثله ، حتى كانه سمعه وقصد
سرفته ، وإن لم يكن سمعه قط»^(١٢٥) .

وبعد قرون نجد (جويو) يشير إلى تلك الحقيقة التي سبق أن أشار
إليها ابن رشيق ؛ فهو يقول : «إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة ،
تصحب عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذي يدعو بعضهم إلى
نشدان الأصالة والجدّة في الإتيان بجمان وصور زائفة ، كما فعل (بولينر)
وأتباعه في كثير من الأحيان ، فلا أسهل من استخلاص شيء جديد
من كلمات قديمة وقوافٍ قديمة ربطا مستحيلا سخيها»^(١٢٦) .

ويأتي بعد ذلك النقاد العظيم أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن

لا تكون الكلم المقررة التي هي أسماؤها وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته ترضى معنى النحر وأحكامه ، فلئن لم يكن يتصل ما ذكرنا من أن يعدد إلى بيت فيبعض مكان كل لفظة منها لفظة في معناها إلا أن يترك عقله ويستغنى بعدد منه الذي حكى أنه قال : إني قلت بيتا هو أشعر من بيت حسان ، قال حسان :

يُسْغَنُونَ حق ماعر كلامهم
لا يسألون عن السواد القليل

وقلت :

يُسْغَنُونَ حق ماعر كلامهم
أبدأ ولا يسألون من ذا القليل

فقلت : هو بيت حسان ولكنك قد أنسلته (١٣٣) .

وعلى أساس نظرية عبد القاهر في السرقات نراه يجعل المعنى المشترك للسندول بين الأخذ والمأخوذة من قسمين : الأول وتزني فبه أحد الشاعرين قد أتى بالمعنى غفلا سانجا وترى الآخر قد أعرجه في صورة تروق وتعجب ، ويكون ذلك إما لأن متأخرا قصر عن مقدم ، وإما لأن هدى متأخر لشيء لم يبتدأ إليه للقدم (١٣٤) . والثاني : نرى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصور ، وهذا يدل على أن المعنى يتقل من صورة إلى صورة (١٣٥) . وعبد القاهر في هذا النوع لا يتم بالبحث عن سلق المعنى من الآخر ، ولكنه يحصر اهتمامه في فكرة تصوير المعنى على أساس أن (الشعر صناعة وضرب من التصوير) كما سبق أن قرر الجاحظ . وبعد عبد القاهر المعنى الواحد الذي يفرقه كل شاعر في صورة تختلف عن الأخرى ، كالأشياء التي يجمعها جنس واحد ، ثم تفرق بخواص ومزايا وصفات ، كالجنات والحدائق ، والشتى والشتى والسواور والسواور، وسائر أصناف الحلى التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل (١٣٦) .

ولا شك أن عبد القاهر قد وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يترك من طريقها الجمال الفني بحيث لا تصير تشبها قائما على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

نكن قبل ردِّ بيتها ، ويشاعها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يغنى شأنه (١٣٧) .

وإدراك عبد القاهر هذا التأثير النفسي الذي يمدته التصوير الفني للمعنى المشترك ، يصل تقسيم النقاد للمعاني إلى ثمانية ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المتبدع الخاص الذي ينحصر فيه ادعاء السرقة ، وإن كان عبد القاهر لا يرى هذا الادعاء بل يجوز فيها الاختصاص والسبق ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين .

وقد هاجم عبد القاهر النقاد الذين بالقوا في ادعاء السرقة والاحتذاء ونسوا أن الاحتذاء سبيل كل مبتدئ ، ولم يشرقوا بين الأمرين ؛ فالسرقة شيء ، والاحتذاء شيء آخر ، كذلك لم يمتدوا بغير اللفظ والمعنى وجهاولا وأن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور وتحدث فيها عوارض ومزايا من بعد أن لا تكون ؛ فقلت ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الخلاق إذ هو أقرب في صنعة خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلى ، فإن جهلهم بذلك من حالما هو الذي أغواهم واستهوهم وورطهم فيها تورطوا فيه من المجهالات وأداهم إلى التعلق بالمحالات فذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضموها لأنفسهم أساسا ونزوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث (١٣٨) .

ولا شك أن عبد القاهر قد وصل إلى علة حقيقية في قضية السرقات ؛ فليس الأمر مجرد لفظ ومعنى ، وإنما هو صياغة وتصوير أيضا . ولهذا كان المبدأ الذي أخذ به النقاد السابقون في السرقات وهو أن من أخذ معنى عاريا فكسه لفظا من عنده كان أسبق به ، غير صحيح طبقا لنظرية عبد القاهر ، وهو يرد هذا المبدأ على النقاد فيقول : والأستمرار عندكم مقصورة على مجرد اللفظ ولا ترون المستمر يصنع بالمعنى شيئا وترون أنه لا يحدث فيه مزية على وجه من الوجوه ، وإذا كان كذلك فمن أين — ليت شعري — يكون أسبق به؟ (١٣٩) .

ويعمل عبد القاهر فكرته في حقيقة الأخذ طبقا لنظريته في النظم فيقول : وكما لا تكون الفضة أو الذهب خالفا أو سورا أو غيرها من أصناف الحلى بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك

(إشارات الهوامش)

(١) انظر : W. A. Edwards: Plagiarism: p. 95.

(٢) انظر : Encyclopaedia Britannica: Plagiarism .

(٣) انظر : الوساطة بين المعنى وعصره للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بتحقيق الجرجاني وأبي الفضل إبراهيم ، ط . مطبعة دار إسماعيل الكتب العربية سنة ١٩٥١ م ، ص : ٢١٤ .

(١) انظر : J. W. H. Atkins: Literary Criticism in Antiquity: Vol. 1 . Greek: p. 97.

(٢) انظر نفس : Volz-Greco-Roman, p. 78. p. 62.

(٣) نفسه : Dictionary of World Literature: p. 436.

(٤) انظر : Dictionary of World Literature: p. 436.

- (٤١) انظر : الشعر والشعراء : ١٣٠
(٤٢) صه : ٥٧٨ .
(٤٣) انظر طبقات الشعراء الحديث لمد الله بن الممر بتحقيق عبد الستار فراج - نشر دار المعارف بمصر ١٩٥٦ م : ١٤٧ .
(٤٤) انظر : جميع الأدياء : ٩١ .
(٤٥) نظر : الموزنة : ١٠٠ .
(٤٦) انظر : الفهرست : ١٤٩ ، جميع الأدياء : ٧٥ .
(٤٧) انظر : الموزنة : ٣٧٧ .
(٤٨) انظر : سرفات أبي نواس لمهلل بن عيوت بن المزرع بتحقيق الدكتور محمد مصطفي هدار - نشر دار الفكر العربي سنة ١٩٥٧ : في مواضع مختلفة .
(٤٩) عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طاطبا الملوي نشر طه الحاجري ومحمد زغلول سلام - للكتبة التجارية بالقاهرة : ١٨ .
(٥٠) نصه
(٥١) نصه
(٥٢) نصه : ٢٠ .
(٥٣) مبادئ علم النفس العام للدكتور يوسف مراد ط . دار المعارف بمصر ١٩٥٤ : ٢٤٨
(٥٤) انظر Allen, Walter : Writers on Writing, Phonex House London 1948 p 81
(٥٥) نصه : p. 46
(٥٦) انظر : Plagiarism: 4
(٥٧) أنبار أي قام أي بكر محمد بن يحيى الصولي ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ٥٣ .
(٥٨) انظر : الفهرست : ١٥٥ ، ومعجم الأدياء : ٨٥ .
(٥٩) انظر : جميع الأدياء : ٨٨
(٦٠) الموزنة : ٣٧٦
(٦١) نصه
(٦٢) الموزنة : ٣٢١
(٦٣) صه : ١٤٧ .
(٦٤) صه : ٤٥ .
(٦٥) صه : ٧
(٦٦) صه : ١١ .
(٦٧) صه : ٧ .
(٦٨) صه : ٤٦ .
(٦٩) انظر الوشاح في ساعد المبالغة على الشعراء لأبي عبد الله من عمران المرزبان ، ط . المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٣٤٣ هـ : ١٢ .
(٧٠) صه : ٢٩٣
(٧١) صه : ١٠٦
(٧٢) نصه : ٣١٧ .
(٧٣) انظر الكتف عن صهي شعر المتنبي لأبي القاسم إسماعيل بن عباد - نشر مكتبة القدسي سنة ١٣٤٩ هـ : ١١ .
(٧٤) صه : ٦١ .
(٧٥) انظر : مجلة المحاضرة لمحمد بن الحسن الخالفي - نسخة الفروني المخطوطة بقاسم رقم ٤٣٣٤ : ورقة أ .
(٧٦) انظر : الموصلة : ٩٧
(٧٧) نصه : ٩٨ - ١٠١
(٧٨) نصه : ١٠٥ ، ١٠٥
(٧٩) الموصلة : ١٤٣ - ١٤٩
(٨٠) نصه : ١٥٩ - ١٥٢ .
(٨١) الرسالة الحائية ضمن مجموعة (التفتة البهية والطرفة الشهية) ط . مطبعة الجراف بالقسطنطينية سنة ١٣٠٧ هـ : ١٤٤

- (٨) انظر : المواترة بين الطائيين لأبي الحسن بشر الأملد - نشره محمود توفيق الكتبي - ط . مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤٧ م . ص : ١٣٣ .
(٩) نصه : ٣٧٦
(١٠) انظر : العملة في صناعة الشعر ونقد الحسن بن رشيق القيرواني ، نشره محمد بدر الدين النحاس ط . مطبعة الصحافة بالقاهرة سنة ١٩٠٧ م : ٧ ، ٧٥ .
(١١) انظر طبقات شعراء لجمال الدين محمد بن سلام المجسمي بتحقيق محمود شاكر ، مطبعة المنى ١٩٧٤ ، ٧٣٣ : ٢ ، ٧٣٤ .
(١٢) انظر الشعر والشعراء لأبي كتيبة ط . مطبعة بريل في ليدن سنة ١٩٠٢ م - نشره دي جويه ص ٥٤ .
(١٣) نصه : ٥٣ .
(١٤) انظر : المتصف في الدلالات على سرفات المتنبي لابن وكيع التنبسي نقله عن النسخة الخطية في مكتبة برلين . ورقة أ .
(١٥) اللسان مادة جلب . وقد فسره ابن الأعرابي بقوله : معناه احتجاب شعري من غيري ؛ أي أسرف واستعبد .
(١٦) معاهد التنصيص لمحمد الرجم العاسي ط . المطبعة البهية المصرية سنة ١٣١٦ هـ ، ٢ ، ١١٢
(١٧) انظر : شرح المقامات الخيرية لأبي العباس الشرنخسي - ط . بولاق - القاهرة سنة ١٣٥٠ م : ٣٥٥
(١٨) انظر ديوان حسام بن ثابت بتحقيق سيد حافي حسيني ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٨٩
(١٩) انظر طبقات شعراء : ١ ، ٥٨ : ٦ .
(٢٠) نصه : ١ ، ٥٥ : ١ ، ١٤
(٢١) انظر : الرسالة الموضحة في ذكر سرفات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن بن المقرئ الخالفي - بتحقيق محمد يوسف نجم - نشر دار صادر - بيروت سنة ١٩٦٥ : ٥١ .
(٢٢) انظر : شرح المقامات الخيرية : ٣٥٦ .
(٢٣) انظر ديوان أبي تمام بتحقيق عبد العزيز عزام ونشر دار المعارف بمصر : ٣٠٨ ، ٣٠٩
(٢٤) انظر ديوانه بتحقيق حسين نصار ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١ ، ٢٧٤ - ٢٦٩
(٢٥) انظر : معاهد التنصيص : ١١٣ ، ١١٤
(٢٦) انظر : شرح المقامات الخيرية : ٣٥٦
(٢٧) انظر : المقامة الشعرية .
(٢٨) انظر حوام الويلات لابن شاذان الكتبي : ٢ ، ٣٧٧
(٢٩) انظر : تاريخ النقد الأدي عند العرب لمحمد إبراهيم ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ م : ١٧٨ .
(٣٠) انظر : النقد الهجعي عند العرب للدكتور محمد مندور ، نشر مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٨ م : ٣٠٧ .
(٣١) تاريخ النقد الأدي عند العرب لمحمد إبراهيم : ١٧٧ .
(٣٢) انظر : الفهرست لأبي التميمي مقرة جوستاف مولر ط . ليرج سنة ١٨٧٢ م : ٧١ .
(٣٣) نصه : ٧٣ .
(٣٤) انظر : جميع الأدياء لابن الفراء الحموي ، مطبوعات دار العلوم لأحمد هريدي رفاعي سنة ١٩٣٨ ، ١١ : ١٦٤ .
(٣٥) انظر الفهرست : ١٤٦ ، ومعجم الأدياء : ٩٠ .
(٣٦) انظر : الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر المصاطح - نشره عبد السلام هارون : ٣ ، ٣١١
(٣٧) انظر : الشعر والشعراء : ١٣ .
(٣٨) نصه : ٤٠ .
(٣٩) نصه : ٥٣ ، ٥٤ . الخ .
(٤٠) نصه : ٥٥ .

- (٨٧) نفسه : ١٤٦ .
 (٨٣) نفسه .
 (٨٤) نفسه : ١٤٨ .
 (٨٥) النقد للجهي عند العرب : ١٧٦ .
 (٨٦) انظر : المصباح اللغوي عن حبيبة للشيخ - للشيخ يوسف الجهمي - نشر مكتبة حرة بدمشق - ط . مطبعة الاعتدال سنة ١٣٥٠ هـ : ١٢٠ .
 (٨٧) انظر : للتصنيف في الدلالات على سرقات اللغوي : ورقة ٧ .
 (٨٨) نفسه : ورقة ٣ .
 (٨٩) المصنف : ٢١٦ .
 (٩٠) الإبانة عن سرقات اللغوي لفظا ومعنى لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدى ، بتحقيق إبراهيم الحسنى الباطي - نشر دار المشرق بدمشق ١٩٦١ م : ٣ .
 (٩١) الإبانة : ٩ .
 (٩٢) انظر : الرسالة : ١٦٠ .
 (٩٣) نفسه : ١٨٣ .
 (٩٤) نفسه : ٢٠٦ .
 (٩٥) نفسه : ٢٠١ .
 (٩٦) نفسه : ٥٢ .
 (٩٧) نفسه : ١٨٣ .
 (٩٨) نفسه : ٢١١ .
 (٩٩) نفسه : ٢١٦ .
 (١٠٠) انظر : كتاب الصناعتين لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل السكري ، بتحقيق الجبالي وأبي الفضل إبراهيم : ٦٩ .
 (١٠١) نفسه : ١٩٦ .
 (١٠٢) الجوهري : ١ : ٤ .
 (١٠٣) انظر : كتاب الصناعتين : ١٩٦ .
 (١٠٤) كتاب الصناعتين : ٢٣٠ .
 (١٠٥) نفسه : ٦٩ .
 (١٠٦) نفسه : ١٩٦ .
 (١٠٧) المصنف : ١ : ١٧٦ .
 (١٠٨) نفسه : ١ : ١٧٧ .
 (١٠٩) نفسه : ٢ : ٢١٥ .
 (١١٠) نفسه : ٢ : ٢٢٤ .
 (١١١) قراءة النخب في نقد أشعار العرب للحسن بن رشيق القيرواني - نشر الحلبي ط . مطبعة النهضة بدمشق سنة ١٩٢٦ م : ١٨ .
 (١١٢) نفسه : ٤٢ .
 (١١٣) نفسه : ٤٣ .
 (١١٤) مسائل فلسفة القرن للمصنف الجوهري ، وترجمة سامي الدوي - نشر دار الفكر العربي سنة ١٩٤٨ : ١٧٦ .
 (١١٥) أسرار البلاغة لمحمد القاهر الجرجاني ط . مطبعة الاستقامة بالقاهرة سنة ١٩٤٨ م : ٢٩٩ .
 (١١٦) نفسه : ٣٠١ .
 (١١٧) نفسه : ٣٠٢ .
 (١١٨) نفسه : ٣٨٦ .
 (١١٩) نفسه : ٣٨٨ .
 (١٢٠) نفسه : ٣٨٩ .
 (١٢١) دلائل الإصحاح : ٣٦٨ .
 (١٢٢) نفسه : ٣٧٠ .
 (١٢٣) نفسه : ٣٧٧ .
 (١٢٤) نفسه : ٣٧٤ .
 (١٢٥) نفسه : ٣٨٥ .
 (١٢٦) نفسه : ٣٨٨ .

خصائص الشروح العربية على ديوان الحج تتمام

الهادي الجطلوي

لقد استأثر أبو تمام منذ القرن الثالث باهتمام النقاد والشراح ، ونجّاه ذلك بعد وفاته (٢٤٥م/٢٣١هـ) أمدا طويلا ، ولم تقلد شهرة المتنبي وأبي الملاء أن نجد من إقبال الناس على شعره والكلام في معانيه . ذلك لأن أبا تمام يمثل منرجا في تاريخ الشعر العربي ، قام فيه النظم أساسا على الاستعارة والمحسنات البيعية بطريقة مبالغ فيها ، لم يلقها الناس من قبل ؛ فكان أن قامت من أجل ذلك معركة أدبية حامية ، انقسم الناس فيها طائفتين : مناصر لأبي تمام ومعارض له .

أما المؤيدون من أمثال الصولي فقد رأوا في الطائي ورأسا في الشعر ، مبتدئا للمذهب سلكته كلّ محسن بعده ، فلم يلقه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائي ، وكلّ حائق بعده ينسب إليه ويفضّله^(١) . أما المتعصبون عليه - وهم أكثر - فقد طعنوا في مذهبه ، وألحوا على نقائصه ؛ فقال الأملّئ : «... لأن أبا تمام شديد التكليف ، صاحب صنعة ، واستكبر الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا حل طريقتهم لما فيه من الاستعارات البيعية ، والمعاني المولدة... »^(٢) . وقال فيه المرجاني : «... فله حلول من بين المحنّين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على تويعير اللفظ ، وتجميع في غير موضع من شعره... تنصّف ما أمكن وتغلغل في التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البدیع... ولم يرض بهذين الحلتين حتى اجتلب للمعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتدل فيها كلّ غث ثقل ، وأرصد لها الأفكار بكلّ سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إلتصاف الفكر... وهذه جريرة التكلف »^(٣) .

يتوخاها العرب في شرح النص الأدبي ، والتطور المحتمل الذي قد تشهد تلك الطريقة ، ونأمل أن تقع في تلك الشروح على بعض الخصائص التي من شأنها أن تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتبصر السبيل إلى بعض النتائج العلمية المجدية في بحارة الأثر الأدبي ، على أساس أن التجربة العربية في شرح النص قديمة طويلة ؛ فمن أدواتها أنها لا تحفل في طياتها دروا ونفائس مكتونة وصعبة في صدقات مغلفة وملقاة في الأعماق ؛ لم ينص عليها الباحثون العرب ! وهذا موطن من مواطن الطرافة في عملنا من حيث إنه يسعى إلى إحياء بعض التراث العربي ، ويكشف القباب من مرحلة أساسية من تاريخ الأدب العربي ، إذ إننا لا نعرف من توفّر من النقد والدارسين على النظر في شرح الدواوين وتحليلها تحليلا عميقا ، وإجلاء خصائصها اللهم إلا إذا استثنينا أعمال بعض المحقّقين لهذه الشروح ، وما قدموا به

ولقد انتفع الأدب والنقد من تلك المحصورة أيما انتفاع ، واستفاد منها شرح الشعر بخاصة أيما استفاد ؛ فكانت الشروح على ديوان أبي تمام كثيرة غزيرة ، بمقتضى ما فيه من المعاني البيعية والاستعارات الغريبة ؛ وما كان يقتصر للشارح أن يفضل من الظواهر الأسلوبية المميزة في شعره ، وقد اعتمد عليها شعره وانفرد بها مذهبه . فبالاهتمام بمواطن التجليد والخروج على اللكوف عمل متوقّف . أضف إلى ذلك أن تعدد التفسير أمر إيجابي سيكتسب من المناظرة بين مختلف الشروح على ديوان أبي تمام ، وسيسر علينا إدراك ما قد يحصل من التطور في عملية الشرح عبر العصور .

وباختصار فحين نعد الشروح التي عملها الشراح على ديوان أبي تمام مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن نستشف منها الطريقة التي كان

له^(١)، وأعمال بعض الأساتذة في عمارة النص الأدبي عند العرب^(٢).

شرح ديوان أبي تمام :

وشرح شعري أبي تمام كثيرون ، إلا أن مصنفاتهم في أغلبها قد عشت ما يبد الزمان فلم يبق منها إلا القليل ، لكن من حسن الحظ أن عدم أحد هؤلاء الشراح ، وهو الخطيب التبريزي إلى جمع متنبجات عريضة منها في شرحه ، وبذلك أسدى إلى اللغة العربية خدمة جليلة لا تنكر . قال التبريزي في مقدمة عمله : « ... وأنا إن شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره ، وأفكر من غريبه وأجوابه ، ومعانيه وأخباره ، ما لا بد منه ، وأشير إلى ما ذكره أبو العلاء من الأبيات المشكّلة في مواضعها ، وإلى ما ذكره أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي في كتابه المعروف « بالانصار من غلصة أبي تمام » ، وإلى ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى في معاني شعره ، وما ذكره أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ، وما وقع إلى عما روي عن أبي علي المعروف بالفقائل ، وغيره من شيوخ المغرب ... »^(٣).

غير أن من هؤلاء الشراح من كانت مشاركتهم ضعيفة بحيث لا تكون مادة كافية لتفحص للدرس ، مثل أبي عبد الله الخطيب صاحب كتاب « مبادئ اللغة » ، والبيدي ، والأمدى (الذي كان ناقدا أكثر منه شاحوا . ونقصنا النظر على حصة شراح وضعوا شرحا على ديوان أبي تمام ، هم على التوالي : أبو بكر الصولي ، للثاني سنة ٣٣٥هـ ، وقد رزم إليه التبريزي بحروف (ص) ، فالحارزنجي للثاني سنة ٣٤٨هـ ، ورزم إليه بحروف (خ) ، فلرزوقي للثاني سنة ٤٦١هـ ، ورزم إليه بحروف (ق) ، وأبي العلاء المرزوقي للثاني سنة ٤٤٩هـ ، ورزم إليه بحروف (ع) ، وأخيرا التبريزي ، للثاني سنة ٥٠٢هـ ، ولم يرمز إلى نفسه بحرف .

تقييم عمل الشراح على ديوان أبي تمام :

إن مراحل شرح الشعر في الأدب العربي أربع : مرحلة أولى ، هي مرحلة رواية الشعر العربي ونقله تنقيلا شفويا ، وكان حظ الشرح فيها ضعيفا ، لأنه لم يكن يقصد للذات ، بل كان عرضيا ينجح إليه الراوي أو المُنشد من حين إلى آخر ليفسر كلمة غريبة أو تركيبا غامضا .

أما المرحلة الثانية فهي التي تمثلها الصولي أساسا في أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع ، وتتميز بجمع الدواوين الشعرية وتوثيقها ؛ فالصولي قد جمع أكثر من عشرة دواوين لكبار الشعراء العرب ، وكان أول من رتبها على حروف المعجم ، وكان أول من شرح ديوان أبي تمام ، ومنه كانت الانطلاقة الجلية لشرح الشعر بوصفه فنا أدبيا قائم الذات ، مستقلا بنفسه .

أما المرحلة الثالثة فقد بلغ فيها شرح الشعر درجة التضج والاكتمال ، وهي التي نسميها مرحلة القصة ، يعقبها عصر الانحطاط في المجتمع العربي الإسلامي . وخلال هذه المرحلة تألّث من الأدباء هو المرزوقي والمرزوقي والتبريزي في القرن الرابع والخامس للهجرة ، وكانت لكل واحد منهم مصنفات كثيرة في شرح الشعر .

أما المرحلة الرابعة فقد جاءت في عصر النهضة ، وكانت الغاية منها إحياء التراث العربي بعد خوله ، ومعالجة ما بطرق حديثة مستقلة

من النماذج العلمية الغربية المعاصرة . ويبدو لنا أن هذه المرحلة الأخيرة يجوز تقسيمها كذلك إلى دورين اثنين : دور أول ، لا يجلو بداية القرن العشرين ، ويمثله الأليزيان وعبد الرحمن البرقوقي وانكب جميعهم على شرح ديوان المتنبي ، ودور ثان قريب ، فيه أخذ الدارسون العرب يعيدون النظر في التراث بمنظور العلوم اللسانية والأسلوبية المعاصرة .

ولعله من الواضح أن كلانا هنا سيقتصر على مرحلتين الناشئة والقصة في الحقبة الزمنية المتراوحة بين القرنين الثالث والخامس للهجرة ، وهي تعد أعصب الفترات في تاريخ شرح الشعر في المستوى الكمي على الأقل .

وأول ما يجدر الإشارة إليه هو أن جميع الشراح الذين تعرضنا لهم كانوا قد اشتغلوا في شرح ديوان أبي تمام بمشاكل مشتركة بينهم ، وكانت تلك المشاكل ثلاثة أصناف : منها ' تتعلق بالإبانة من معنى البيت الشعري ، وهي الشرح الفسوي ، والشرح الدلالي ، ومشكلات الرواية (ومعه - من غير شك - مشاكل رئيسية ، إذ لها أساس يتوضح المعاني) ، ومنها ما يتعلق بشكل النص المشروح من حيث هو وخلق أبي شري (وهي المشاكل المروضية والإيضاحية والبلاغية) ؛ ومنها أخيرا مشاكل تنموية لا تتعلق بشرح معاني البيت بصفة مباشرة ، وإنما هي ضرب من الاستطراد ليس البيت سوى متعلق له وتعلق (وهي المشاكل الفنية بالعلمي الواسع للكلمة أي الغضايا المعجمية والنحوية والصرفية) .

وبعدى أن الشراح جميعهم وإن اشتركوا في هذه المشاكل جميعها فإن إقبالهم عليها بنسب متفاوتة أو متباينة ، وفقا لانتساب الشارح لهذا الجليل أول ذلك ، ووفقا للمفهوم الذي يتصوره الشارح لعملية شرح الشعر . ولهذا نحن نتناول أولا وقبل كل شيء ، عن دواعي الشرح وغايته بوصفه عملا من أهم العوامل التي توجه تفاسير الشراح ، وتولد الخصائص المميزة ، والمواظن الطريفة .

دواعي الشرح والغاية منه :

جرت العادة عند الكتاب والأدباء أن يكتب الواحد منهم كتابا تلبية لطلب من أحد النعمين من الوزراء والأمراء ، أو أن يهدي إليه الأديب إنتاجه تقريبا وزكفا ، وقد كان هذا شأن جل شراح ديوان أبي تمام ؛ وما ذلك إلا سبب خارجي يتولى لعمل الشرح . أما الدوافع الحقيقية له فتعكس - في اعتقادنا - في خروج أبي تمام على الناس بملعب شعري متميز أحدث في عصره ضجة ، وقسم الناس فرقتين ، بين متعصب له ، مقتد به ، ومتعصب عليه ، طاعن فيه ، فكان أن قامت معركة أدبية جل أبرق قام لوماعة في حياته ، وتواصلت طويلا بعد مماته . ولم نكد شهرة المتنبي بعد ذلك تقل منها أو تنصف من حديثها . ولقد كان شرح ديوان أبي تمام في كلتا المرحلتين اللتين نتحدث عنهما من أنصار الطائي ومن المتصنين له . ولعل أشدهم حماسة وانتفاعا أبو بكر الصولي الشارح الأول الذي خرج بالشعر من مرحلة الجميع والتبويب إلى مرحلة اللسان . ولقد استأثر أبو تمام ، دون سواه من الشعراء ، عهده المحظوة عنده . وما فضله الصولي إلا لإعجابه به ومتناصرة له . وقد غير من ذلك في غاية الوضوح والصراحة في كتابه « أخبار أبي تمام » قال : « ... ومنزلة عاتب أبي تمام - وهو رأس في

وضحف في التكريل ، في حين لم يكن مشكل تعدد التأويلات في التفسير مطروحا في عهد الصولي لقرب ما بين الشارح والشاعر .

ولقد برزت من جهة أخرى في مرحلة القمة ظاهرة مميزة ، وطفت حتى كانت تنسى الشارح الاختصاص بشرح المعاني ، هي ظاهرة الاستطراد اللغوي ، بلغى الواسع لكلمة «اللفظة» أي ما تعلق فيها بالمعجمية والنحو والصرف . وقد فاش ذلك في القرن الخامس ، وعده التبريزي من عيوب شرح الشعر . ومن ثم فقد وعد في كل ما وضعه من التفسير أن يتجنب الإطالة ، وأن يبعد إلى الإيجاز ، فقال - مثلا - في مقفلة شرحه للمفضليات : «... فذكرت أن بعض الشروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة ، والاستشهادات عليها ، ومع طوله لكثير من معاني الشعر غير معلوم منه . وبعض الشروح يذكر فيه تفسير البيت مما يتعلق به وما لا تعلق له به ، وإيراد ما يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب . والغرض من شرح هذه الفصائد الإيجاز والاقتصاد على ما يعرف به ما في الشعر من الغريب والإعراب ، والمعاني ، دون ما يشتبه من اللغة والإعراب لتلا شغل الغاري له ، والناتر فيه ، من الغرض المقصود...» (١٧) .

فالغرض المقصود هو الإضاح عن المعاني بما قل ودل . غير أن التبريزي نفسه لم ينف في كثير من الأحيان بما وعد به من الإيجاز ، فلقد جره تيار العصر ووقع فيه عابه على غيره ، من الإطالة المملة . ولعل أمرين اثنين يفسران الميل إلى ذلك الاستطراد اللغوي : أحدهما أن الفنون اللغوية من معجمية ونحو وصرف ، قد اكتملت وتبلورت في القرن الرابع ، وصنفت فيها كتب جامعة مبرومة ، مستعند مادتها للتدريس في القرن الخامس . والأمر الثاني هو انتشار المؤسسات التعليمية ، يكون الشعر فيها مادة علمية ثرية ومتنوعة ، ومن خلالها تلقن فنون الأدب في أشتات العرب وأشيرهم وأيامهم ، ويكون الشعر مادة لتطبيق عملية سائسة ، تستغل لإثارة الفضائيا اللغوية المختلفة ويسط القول فيها ، إلا أن الجانب اللغوي فاق الجانب الأدبي ، فكانت شروح المعري والتبريزي - مثلا - شروحا لغوية موسوعية ذات نزعة تعليمية ، وهذا ما لم يكن في مرحلة النشأة .

ولقد كانت للتبريزي غاية طريقة في عمله ، تنذر بالاحتمار بعد بلوغ القمة ، وهي جمعه لمختلف شروح ديوان أبي تمام ، والتلفيق بينها ، وكأنه بذلك يطمح من انغلاق باب الاجتهاد في شرح الشعر ، وكان السلف لم يترك للمتلعب ما يضيف ، وكأنه حكم على الأجيال الناشئة أن تكون عالة على الأجداد فيها صفوه . ولم يتعلق هذا الأمر بفن شرح الشعر وحده ، بل يسهل كل مجالات القصيد واللغة والأدب .

خصائص الشرح عند الجليلين

المنهج المتبع في الشرح :

لقد اتبع الشراح في طوري النشأة والقفمة منهجا في الشرح واحدا ، إذ قام عنهم جميعا على وحدة معنوية مستقلة هي البيت الشعري ، وهو من ذلك إنما يعتمدون على المفهوم السائد للشعر ، القائم على استقلال البيت بذاته . قال ابن خلدون في حد الشعر : « هو كلام مفصل قطعاً قطعاً ، متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير من

الشعر ، مبتدئاً للمعرب سلكه كل بحسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : لمعرب الطائي ، وكل حلقه بعده ينسب إليه ، ويقضى أثره - منزلة خيرة بصران من ذكرهما الميم ، ويرتفع عنها الزحف» (١٨) . وقال : «... وضرر أبا تمام قول هؤلاء ، كما أنه لا يضر البحر أن ينفذ فيه حجر ولا ينقض البدر أن ينسج الكلب» (١٩) . وقال في تبيان فضل أبي تمام وشيخه : «... وليس لأحد من الشعراء - أعزك الله - يعمل للمعان ويعتبرها ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبي تمام ، ومتى أبعد معنى زاد علمه ، وشرحه ييسره ، وتم معنائه فكأن أحق به...» (٢٠) .

وإنه فإن كان ما دفع الصولي في مرحلة النشأة إلى شرح ديوان أبي تمام إنما هو حبه للشاعر وروفته في الذب عنه والرد على أعدائه ، فإنه سيسعى إلى لا توضيح معنى شعره فحسب ، بل إلى ترويض الناس في قرامة شعره كذلك ، حتى يجعل منهم أنصارا ، ويسعى إلى تنفيذ أوامر الطامنين عليه حتى يخرج شعر الشاعر جيلا رائعا لا تشوبه شائبة . ولقد قال الصولي هذا في الرسالة التي بعث بها إلى صاحبه يحثه كتاب «أخبار أبي تمام الطائي وشعره» : قال : «... فمررتني أن تكمل ذلك (أي أنصاره) لك ، وليرضى فيه أقصى إرادتك ، إيتامى أخباره بعمل شعره كله ، معربا مفسرا ، لا يشذ منه حرف ، ولا يمتنع من معنى ، ولا يغيره عن فهم ، ولا يجهه سمع ، فأسرعت بذلك إجابتي ، ووصلته بالقدر تقي...» (٢١) .

والحقيقة أن الصولي لم يشرح شعر أبي تمام كله . وكذلك كان الأمر عند من ولية من الشراح ، فهم جميعا لم يشرحوا إلا نصيبا من ديوان أبي تمام ، ولقد كان التبريزي أكثرهم توسعا فيه ، ويبدو أنهم لم يتناولوا من شعر الطائي إلا ما استقلوا واستعصى على الفهم ، فشرحوه وعدوه معينا على شرح بقية الديوان ، على أساس أن الشعر يشرح بعضه بعضا ، لما فيه من التشابه والتكرار ، فيمكن أن يتحدى الغاري إلى لمعرب أبي تمام في التلميح حتى يكون له ذلك كلفاقلح بلع به بقية شعره في منتهى اليسر .

قال المرزوقي : «... ثم سألت أن أتيح مشاهير كلماته فالتفتظ من فقرها ما ينظر إلى تبيين ، ومن يرونها ما يروح إلى تفسير ، ثم أتيح كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأبرز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط ، لتجمل ذلك دليلا يهدي إلى الأغصان من بليغ ، ومعينا يمدى على الخلف ما فيه...» (٢٢) .

وباختصار فإن الدفاع إلى شرح شعر أبي تمام في طور النشأة هو توضيح معانيه ، وروفع ما يتعمده الشاعر من الإعراب والغموض ، لا خدمة للغاري ولا خدمة للشعر ، بل خدمة للشاعر والمذهب الذي يتلوه .

أما في مرحلة القمة فقد تواصلت من جهة النماية بشرح المعاني . ولكن يقتضى البعد الزمني عن عصر الشاعر ، وتعدد الشروح لشعر الطائي بعامة ، ولأبائيه المشكلات بخاصة ، أصبحت الخافية من العمل - لا سيما مع المعري - تتمثل في البحث عن للمعنى الأصح للبيت ، أي أن الشارح يحاول جاهدا - وهو من أنصار أبي تمام - أن يتحدى إلى للمعنى الذي قصده الشاعر ، مستعينا في ذلك بمنجده في الشعر ، ومتجنباً كل ما قد يفسمه المعاجون من تحريف في الرواية

الكلمة ، والرجوع بها إلى اللغة الثلاثية التي منها أخذت ، فإن كانت الكلمة المشروحة إسما في حالة الجمع صيرها إلى المفرد ، وذكر أصله . فإذا كان ثلاثياً مزيداً ذكرنا وزنه ، وعادها إلى الثلاثي ليدرج فجاء بجاء الأصل ، ثم بمعانيه الزوائد المنقوعة عن المعنى الأساسى الأول ، واستشهدا على ما يقدمان بشواهد شعرية خاصة وغزيرة . وكانت هذه السيل في الشرح اللغوى مطروقة عند الرجلين ؛ وهى لا تكاد تختلف عن أعمال المعجمين ، لولا شعورها ولهاها بجمع الأوزان المشقة للمادة الثلاثية .

غير أن الشرح اللغوى سيفرح مع التبريزى ذاته تنهقاً وتراجعاً في عمقه واتساعه على أساس أن الإطالة في بسط للمعروف اللغوية قد تحيد بالقرى عن الغرض الجوهرى من شرح الشعر ، ألا وهو توضيح المعنى ؛ فحذف تلك الإطالة - وإن كان قد وقع فيها - لكنه في جانب مهم من شرحه توضح الشرح اللغوى الموجز . ولعله بذلك يجهل مرحلة في الشرح تل اللغة ، ويكون الاقتصاد فيها على ما قل ودل .

٢ - النقد اللغوى :

كاد الشرح في مرحلة النشأة مع الصولى يكون خلواً من الآراء النقدية الشخصية ؛ فلم نر الشارح يوضح عن مواقفه الخاصة إلا في مناسبات قليلة ، كتلك التي انتقد فيها الخصوم أبا تمام فابترى بدافع عنه متحلياً تماماً صريحاً عليهم ، يغمسه إلى ذلك حبه لأبي تمام وتمتع به . قال الصولى في شرح بيت ١٨ في ٥١ ج ٢ ص ٨٥ : « قد حاب هذا على أبا تمام من لا يعلم الشعر ولا يعرف اللغة ؛ وأبو تمام شاعر قوى في علم اللغة وأيام العرب وأخبارها وأمثالها ، وهو يستعمل هذا كثيراً في شعره ، ويفضله ويطلبه ويعرف فيه ؛ وأنته عدم فهم أتمهم لا يفهمون غامته فيمدونه ، والأحق عدو ما جهل . . . » .

فقد الصولى لم يكن نقداً موضوعياً ؛ إذ هو لم يميز - أو لم يفضل - بين الأثر وصاحبه ، فكان نقده مبني على مواقف مسبقة ، فيها إعجاب بالشارح وإطراء له ، وفيها نعمة على المتدئين وتطاول عليهم .

وكذلك صنع المرزوقى بعده ؛ فقد كان متعصباً لأبي تمام ، وقد أغلظ القول لمن طعن في شعره ، فقال مثلاً : « عدل هذا العاتب عن طريقة الصواب ، ويجهل ما قال أبو تمام فعلمه ذنباً . . . » (١٤) ، ويرأ أبا تمام من كل ما ألصق به من التهم ، وأضعا العيب في غيره لا في شعره . قال : « أعلم أن هذا المترك في فهم من الرجل ما قاله ، فأخذ ينكر عليه ما لم يدركه . . . » (١٥) .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر بأنه ظهر في القرن الرابع رجال جمعوا في عملهم بين شرح الشعر ونقده ، بل لقد كانت أعمالهم بين النقد أقرب ، ومنهم الحسن الأمدى ، الذى ألف كتاب « المازنة بين أبي تمام والبحترى » ، وسعى إلى إقامة نقد نزيه وموضوعي ، مسبق بشرح الشعر ، ويعتمد عليه ، يستخرج منه الحجج والأدلة المادية للفصل بين الشاعرين بأحكام ممللة عالة . قال الأمدى في مقدمة كتابه : « . . . ولست أحب أن أطلق القول بأبيها أشعر حدسي ، لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر في امرى القيس والتباينة وزهير

كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً . . . ويفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه ، حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أورد كان تلمساً في بابه ، في مدح أو تنبؤ أو ردله ، ثم فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك . . . » (١٦) .

ولقد عمل الشعراء على التقييد بهذا الحكم في نظمهم ، إلا أن ذلك لم يثاق دائماً ولم يتيسر ، حتى أنه أصبح من الجليظ بل من المعادى أن يضيئ البيت الواحد عن المعنى الواحد فيفيض على بيتين أو ثلاثة ، وذلك هو التضمين في علم العروض .

لكن الغريب في الأمر هو أن الشارح قد التزموا بشرح البيت الشعرى بمجزل عن بقية الأبيات في القصيدة ، يرغم ما يربط بينها أحياناً من التكامل المعنوى أو البنى ، كالجمل المتلازمة ، أو تركيب الحصر والاستثناء وما شابهه . . . ولم يشأوا جميعهم عن ذلك إلا قليلاً . فهم لم ينظروا إلى القصيدة برصفاً وحدة معنوية ، ولم يهتم أن يذكروا موضوعها ، وأن يتفوا على غنثف مراحلها ، وأن يؤلفوا بينها .

أما منهم في شرح البيت الشعرى فمتشابه كذلك ؛ إذ هم يوزعون الشرح في قسمين كبيرين : شرح لغوى ، وشرح معنوى ؛ لكنهم لم يسلكوا طريقة مطروقة جلية في ترتيب القسمين . فمن الشرح ما هو معنوى خالص ، وتواتره ضعيف ؛ ومن الشرح ما هو لغوى خالص ، وتواتره ضعيف أيضاً ؛ والأغلب أن يكون الشرح لغوياً معنوياً ، وأن تتقدم فيه اللغة على المعنى ، ويكون الربط بينها صريحاً بعبارة من قبيل : « والى . . . » و « يقول . . . » و « وأراد . . . » .

١ - الشرح اللغوى :

لقد كنا فصلنا في بحثنا الشرح اللغوى عن الشرح المعنوى . وإما كان ذلك فصلاً منهجياً ؛ لأنها في الأصل مترابطان ؛ فقد يكونان متداخلين متلازمين .

ولقد شهد الشرح اللغوى تطوراً ملحوظاً بين مرحلة النشأة ومرحلة القمة ، من القلة إلى الوفرة ، ومن البساطة إلى التركيب والتعقيد ؛ ففي مرحلة النشأة كان الشرح اللغوى ضعيف العدد ، وكان في غلبة الإنجاز . وقد تمثل في غالب الأحيان في شرح القطعة بمرافقة لها ، فكان الشارح شامحاً يعلمه ويجهد ، لا يعطى القرارى إلا القدر الضئيل من التفسير اللغوى الذى يستدعيه فهم البيت ؛ بل لعله مقصر أحياناً في حق اللغة ، عندما يسكت عن توضيح بعض المفردات التى يتوقف فهم البيت على إضاحها .

ولقد مر الشرح اللغوى - قبل أن يبلغ أوجه مع المعرى والتبريزى - بمرحلة انتقالية وسطى مع المرزوقى ، كان له فيها حظ أوفر من العناية ؛ فقد زاد عدده نسبياً ، وتوسع فيه الشارح بعض التوسع .

أما أبو العلاء المعرى فكان القمة في الشرح اللغوى ؛ كان يحرا لغوياً زاحراً ، وكان ينفق على القرارى فوائد لغوية جمة ، تضلهم وتنافس لادة لغوية في أمهات المامج ؛ مثل « لسان العرب » ، إذ كان أبو العلاء ، وكذلك التبريزى ، حريصين على التعريف بالشتاق

مبتلة ورجية من جهة أخرى . فلى جانب تلفظهم جميعا يمثل هذه التمرات التفسيرية في اللغة ، كانت مصطلحاتهم وشواهدهم اللغوية دليلا قاطعا على مراعاتهم للشرط الزمانية والمكانية التي حلدها عليه اللغة لصحتها ونصاحتها . لقد استمدوا شواهدهم الشعرية أساسا من الشعر الجاهل ومن شعر المخضرمين ومن شعر الأمويين ، وما كانوا يلتجئون إلى شعر المولدين العباسيين ، وكانهم بذلك يؤكدون قول الأصمعي « ختم الشعر بابن خزيمة » - وقد توفي سنة ١٧٠ هـ . أما شواهدهم الشعرية فهي خاصة من القرآن فالجديت فكلام بعض المقلتين أو الخلفاء الراشدين .

وقد لاحظنا أنه كانت لأبي الملاء المصري مواقف لشوية طريفة وجريئة ، برغم إيمانه - كغيره من الشراح - باللغة العربية الفصحى ، واستحبابه عليها بشعر القديس . وذلك أن المراءى قد أولى لغة العامة ولغة المولدين من العناية أكثر مما أولوا ، وكان لا ينكر عليهم لغتهم ، ولا يفرق بينهما ، بل كان يسددها ولقبا لغويا يزيه الاستعمال ، فاعتز به ، واعتبر بأن تطور اللغة أمر بدعي ؛ ولذلك تميز عمله ، واعتز بأنه كان يحرص على تتبع التطور الدلال للكلمة المشروحة ، سيما منها الأصل الأول ، ومعددا معانيها الثواني التي اكتسبتها بمرور الزمن وتغير الأحوال .

وفي الجملة فقد كان الشراح ملتزمين في علمهم بمبدأ المحافظة على سلامة اللغة ، والدفاع عنها ، خشية أن تنحط ، وأن تسرب إليها الأخطاء والتصرف والتشويه . لاسيما في المدن وفي الخفوم ، حيث الاختلاط بالأعاجم أكثر .

وتلك وجهة نظر لا تؤيدها - طبعا - الاتجاهات اللسانية الحديثة ، المؤمنة بتطور اللغة ، والساعية إلى تحليل الكلام البشري ، وتحسب التفهم التي يقوم عليها ، دون تفضيل لغة على أخرى ، أو عصر على عصر .

(ب) - الاتساع اللغوي :

نسى الأصولية إلى إدراك الخصائص المميزة للأثر الأدبي بالاعتماد على جميع ملحية من النص ، تبرز طرافته وحدانيته . بهذه ليست مهمة يسيرة إذا قارناها بالملاحظات الأصولية الانطباعية السطحية ، التي كان يبدىها الناس فيما يقرؤون فيقولون : أسلوب جميل ورائع وجذاب ... أو أسلوب ضيف أو رديء ، ولا يحيطولون بتعميل هذه الملاحظات بلغة تستشيط من النص ، وتحقق لمعايير علمية واضحة ، فتنتج بطريقة الأسلوب وبجملته أو ببقية .

ولعل من أسعد ما يفتقره الأصولية للوقوف على الخصائص الأصولية للأثر الأدبي ظاهرة الخروج عن الحدود المألوفة للكتابة . ولقد جرت في ذلك محاولات تطبيقية عدة ، برغم ما وجدته المنظرون من الصعوبة في تعريف الحد المؤلف الطبعي في الإنشاء .

غير أن هذه الظاهرة الأصولية - على حداثةها - كان الشراح العرب قد تفتتروا لها وتكلموا فيها على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام ؛ وإن كانت لا تعطيهم عندهم بالصيغة العلمية التي لها اليوم . وهذا أمر بدعي ومشروع في سنة تطور العلوم .

في مرحلة نشأة شرح الشعر لم يثر الصولى هذه المسألة ؛ وكل ما في

والأعشى ، ولا في جرير والفرزدق والأخطل ، ولا في بشار ومروان ، ولا في أبي نواس وأبي النضاهية ومسلم ، لا اختلاف آراء الناس في الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه ... أما أنا فقلت أنصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقا في الوزن والقافية وأحزاب القافية ، وبين معنى ومعنى ، فنقول أيها الشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حيثن على جملة كل واحد منها ، إذا أحطت علما بالجد والردى ... » (١٧) .

وهكذا يظهر من كلام الأمدى تحفظ واستحاز علمي ، وحرص على توفير شروط البحث الموضوعي المنصف . غير أن المحاصل سيكون على خلاف ذلك ؛ لأننا لا نكاد نتخطى الصفحة الأولى من مقدمته حتى نفق له على حكم سبق في الشاعرين ، يدمعه ما ورد في غضون عمله ، وحكم عليه النقاد من أجله بالتعصب على أبي تمام . قال الأمدى : ... وإن كان كثير من الناس قد جعلها طبقة ونخب قوم إلى المساواة بينها ، فليها لاختلاف : لأن الجعري أمراء الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فرق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الأنفاط وحشى الكلام . ولأن أبا تمام شديد التكليف صاحب صنعة ، ومستكره الأنفاط والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة ... »

وعلى كل فإن « موازنة » الأمدى خطوة مباركة في تاريخ النقد الأدبي العربي . وقد تجلت معها العلاقة الجدلية الوثيقة بين ظاهري الشرح والنقد . ولعلها كانت حافزا على أن يصدل الشراح من غلواتهم أحيانا ، وأن يعملوا على أن تكون أحكامهم لا انطباعية جائرة بل منطقية معملة .

والحق أن أحكام المراءى والتبريزي - وهما من أنصار أبي تمام - لم تكن متعمدة متوقفة ترقيدها عند الصولى والمرزوقى ؛ فقد كانت آراؤهما إلى الرصانة أميل . ولقد حاولا مرات عدة أن يبدلوا عن أبي تمام بيمين يجهدان في أن تكون مقنعة ، يستمدانها من معاني البيت الشعرى ، أو يستقيانها من أحكام الشعر العربي ، أو من الواقع اللغوى ؛ فإذا أحوزهما ذلك ، عبرا عن قننتهما في علم أبي تمام ومعرفته ، فجوزا أن يكون أبو تمام سمع الكلام الذى يجب عليه في شعر قديم . قال أبو الملاء : « ويغز أن يكون هذا غلطا على الطائي عن عاب ، إذ كان مثله عن أليه لا يوجب عنه مثل ذلك ... » (١٨) .

ولعل ما جعل أبا الملاء هادئا في نقده ومواقفه ، مملا أحيانا لأحكامه ، ما عرف فيه من رصانة في الطبع ، ورجاحة في الفكر ، من جهة ، كما أنه لا يستبعد - من جهة أخرى - أن يكون لتطور النقد أثره في نفسه ، لاسيما أن فاصلا زمنيا كبيرا يبعد ما بين الشاعره والشارح ، وأن هذا كان له دور في إضفاء جدوة الخلاف المستمرة في عهد الصولى .

(أ) - مواقف للشراح في اللغة :

لقد اتخذ جميع الشراح مواقف متشابهة بل متطابقة في نظرتهم إلى اللغة العربية ، ولم يكن حرور الزمن وتطور عملية الشرح أى تأثير عليهم ؛ فلقد كان موقفهم جميعا موقفا معياريا تعديليا للغة ، حيث قسموا اللغة من جهة إلى لغة عالية فصيحة حسنة ، ولغة وضيعة

تهدى إلى بعض الأساليب الشعرية العربية بعامة ، وتصلح أن تكون أداة عمل في البحث الأصولي الحديث ، وبخاصة أن الشراح في القرنين الرابع والخامس للهجرة عدوها ظاهرة لغوية صرفاً ، ولم يحاولوا تحليلها تحليلاً بلاغياً ، فيوضحوا ما تنتمت من التشابه أو الصور المجازية ، وما يرتسم في خاطر القارئ من الأساس والرؤى . ثم يلي ذلك جدول يجمع ما استخرجه الممرى والتبريزي من الألفاظ والصيغ التي ترددت وكثرت في شعر أبي تمام ، وهي قليلة . ولم يحاول الشارحان بيان الأسباب التي جعلت أبا تمام يميل إلى تلك الكلمات والأوزان ويفضلها على غيرها .

وقد اجتهدنا في أن تكون هذه الجداول تسامحة جامعة . خير أننا لا نستبعد أن تقع أحياناً في قصور وسوء ، نظراً لاتساع المادة ، فنكون إذن هذه الأبحاث قابلة لبعض الإضافات .

المصطلحات في الاتساع اللغوي

المصطلح	الشارح	تساوي
الاتساع	ع/ز	ب ١٣ ق ٣ ج ١/ب ٢٣ ق ٤٧ ج ٤
التوسع	ع	ب ٦ ق ١٨٠ ج ٤
الاستعارة	ع/ز	ب ٣٣ ق ٣٦ ج ١/ب ٣٧ ق ٥ ج ١
الاجتزاء	ع/ز	ب ٧ ق ٣٦٣ ج ٤/ب ٤٥ ق ٣ ج ١
المجاز	ع/ز	ب ٦ ق ١٨٠ ج ١/ب ٥ ق ٦٨ ج ٢
المجازة	ز	ب ١ ق ٤٥ ج ٢
النقل	ز	ب ١٨ ق ٨ ج ١
الإعساج	ز	ب ١٠ ق ٧ ج ١

الأمر أنه أحس بها ولح إليها تلميحاً خفياً ، وذلك عندما عاب بعض الخصور على أبي تمام استعمال بعض الصور أو بعض العبارات التي لم يألها الناس ، وفي ذلك مخالفة ومجاوزة للمادة : قوله مثلاً :

كَانُوا بِرُودِ زَنَاهِمِ تَسْتَصْدَعُوا
فَكَشَا نَبَسَ الزَّمَانِ الصُّوفَا

قال الصولي : « قالوا : كيف يلبس الزمان الصوف ؟ ... »

أما في مرحلة القمة فقد كان لظاهرة الخروج عن التعبير المألوف صدى كبير عند الشراح ، لاسيما عند أبي العلاء الممرى والتبريزي ، فقد نجا إلى مواضع في شعر أبي تمام كان الشاعر فيها مبتدعاً مبتكراً لصيغ تعبيرية جديدة لم يسبق إليها واحد من الشعراء قبله ، ونجا إلى مواضع أخرى كانت العبارة فيها مخالفة للاستعمال الجاري في كلام العرب ، وذلك بأن يؤلف أبا تمام بين الألفاظ تاليفاً مغايراً للمعتاد ، ويجمع بينها في علاقات جديدة لم تكن قبل أن يستحدثها أبا تمام ، إذ كانت تلك الألفاظ قبل أن يربط بينها الشاعر تنسب إلى ملايين ومجالات متاعدة عند العرب .

ولقد شعر الممرى والتبريزي أن هذا الابتكار والتعدد على القوالب والعبارات العربية المجازية المألوفة جانب مثير لشعر أبي تمام ، وركن أساسي من أركان ما يسببه أبو العلاء « مذهب الطائي » ، ولقد كانا واعين بهذه الظاهرة تمام الوعي ، متدركين لها تمام الإدراك ، فاصطلحا عليها بمصطلحات عدة نرى من المقيّد أن تقدم فيها ثباتاً يعكس من جهة غاية الشراح العرب هذه الميزة الأسلوبية ، ونرى من جهة أخرى - من ثارا بين على الانتباه إلى أقدم المصطلحات للتعبير عنها ، لا سيما أن دارسنا اليوم مختلفون في تسميتها .

ومسقب ذلك بيّنت في الاستعمالات اللغوية الطريفة عند أبي تمام ، تكشف جانباً مهماً من خصائص أسلوبه وتغل مادة لا بأس بها ،

الاستعمالات اللغوية الطريفة في شعر أبي تمام

الاستعمال الطريفة عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	التساوي
بَسْرُكُ النِّسَاءِ	أصل الفسرك للحويان	الفرك : البض	ع	ب ٥٣ ق ١٢ ج ١ ص ١٧٧
الرَّاحُ الْخَسْرَاءُ	المراة الخرقاء	لا تحسن العمل	ع	ب ١٣ ق ٢ ج ١ ص ٢٩
طَرَفٌ قَلْقَلُ	رجل قَلْقَلُ	كثير الحركة	ع	ب ٤ ق ١١٩ ج ٣ ص ٥٨
دهر طويل عريض	دهر طويل لا عريض		ع	ب ٢ ق ١٢٤ ج ٣ ص ٧٧
نَفْسُ فُضَاءَ	أرض فُضَاءَ	واسعة	ع	ب ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧
مُضِيءُ الْمَنَاطِلِ	غير مستعمل	ظهرت مقاتله	ع	ب ٣٦ ق ١٢٩ ج ٨ ص ٨٦
مُظَلِّمُ الْأَشْيَاءِ	د		ع	ب ١٠ ق ١٢٩ ج ٨ ص ٨٦
حَيَّةٌ صَارِيَةٌ	حَيَّةٌ الجبل		ع	ب ٨ ق ٧٢ ج ٢ ص ١٩٩
حَيَّةُ الْبَلْبَلِ	حَيَّةُ الجبل		ع	ب ٣٩ ق ١٢ ج ١ ص ١٦٨
غَضُّ الْحَيْلَةِ	غَضُّ اللَّسَنِ		ع	ب ١٩ ق ٣ ج ١ ص ٤٩
الْهَوَى الْوَسْطَانُ	غير مستعمل	الناس	ع	ب ٣ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٣
كسوف الكوكب	كسفت الشمس - خسف القمر		ع	ب ٢٧ ق ٩١ ج ٢ ص ٣٢٧
مَنْهُمُ ذُو نُصْلَيْنِ	رُمُحٌ ذُو نُصْلَيْنِ		ع	ب ٨ ق ٨٥ ج ٢ ص ٢٨٥
عُرِفَ ضَرْبٌ	رَجُلٌ ضَرْبٌ - مطر ضَرْبٌ	خفيف الجسم	ز	ب ٢٧ ق ١٦٠ ج ٣ ص ٢٩٣

الشاهد	الشارح	الدلالة	الاستعمال المألوف عند العرب	الاستعمال الطريف عند الشاعر
ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧	ز	الهدف للسهم لا للرمح	الهدف للسهم لا للرمح	جَمَلٌ لَأَسَدٍ هَدَفًا
ب ٢٥ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤	ز	من صفات الحية	من صفات الحية	أَسَدٌ أَرِيدَ
ب ٣٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٦٦	ز	لم يكن سميتا	الثقاة في الحديث	كُلُّ شَيْءٍ غَثٌّ
ب ٢ ق ٣٩٧ ج ٤ ص ٣٩٣	ز	تفرد فلا تختلف	الثقاة الفروق	عَصَابَةُ الْفُرُوقِ
ب ٤٠ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٢٠	ز	قديم	مسال تليسد	عَضْبٌ تَلَيْسَدُ
ب ٢ ق ١٤٩ ج ٣ ص ٢٥٧	ز	الانتحاء	يقال في الإنسان والحيوان	جَسَا فِي قَنَاةِ الْمَكْلَمِ
ب ٣٢ ق ١٤٨ ج ٣ ص ٢٥٥	ز	قطع	الْقُدُّ لِلأديم	الْقُدُّ لِلشَّيْمِ
ب ٦ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٢٣	ز	يباض	شُعْلَةٌ فِي الْأَذْنَابِ	شُعْلَةٌ فِي الْفَارِقِ
ب ٥٣ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣	ز	الطريق	شُعْبُ الْجَبَلِ	شُعْبُ الرُّجَا
ب ٥٤ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣	ز	علوه المرض	نَكِسُ الْمَرِيضِ	نَكِسُ النَّفْسِ
ب ٧ ق ٢٢ ج ١ ص ٢٨٣	ز	تميم فتتج	الثقاة العشراء	الْحَاجَةُ الْعُشْرَاءِ
ب ٢٣ ق ٣ ج ١ ص ٥٢	ز	الحطام	هو للمظالم البالية	ظَنُّ رَفَاتٍ
ب ١٧ ق ١٦ ج ١ ص ٢٢٤	ز	الحصار	الماء الآي	الدُّمُ الْآيُ
ب ٥ ق ٤٢ ج ٢ ص ٦	ز	الصدر	أصله للحيوان	كُلُّكَ بَابِهِ
ب ٤٣ ق ٩٧ ج ٢ ص ٣٨٧	ز	ندية	للشوب - للأخلاق	نَعْنَى لَذْنَةٍ
ب ١٨ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠٤	ز	البشر والأرمية	الأنياب للحيوان - للبحر	لِللَّجْرِ نَابَانِ
ب ٢١ ق ٢١ ج ١ ص ٢٨٠	ز		المشاة للإنسان	نَهَشَ عِرَاضَ الْمَفَى
ب ٣٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩	ز		الغضب للإنسان	الْيَوْمُ غَضَبَانِ
ب ٢٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٨	ز	قديم	غير مستعمل	خَرَّ شَفْرَةُ الْقَضَاءِ
ب ١٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٤	ز	الماء القليل	لِلنَّسَمِ مِنَ الْإِسْلِ	رَبْعُ غَسَوَةٍ
ب ١٣ ق ٤٥ ج ٢ ص ١٣	ز	سيلان	نُطْفَةُ الْمَاءِ	نُطْفَةُ الرَّجْوِ
ب ٣ ق ٢٠٢ ج ٤ ص ١٢١	ز	بلغ ما يريد	جزيرة النيل	جَزِيرَةُ الْأَعْدَاءِ
ب ٩ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٠٠	ع	جرى فيها الشباب	ثَلَبْتُ نَائِلَ فُلَانٍ	الْقَبْ رُحِلَ نَارُهُ
ب ٢٢ ق ٥١ ج ٢ ص ٢٥٤	ز		للقيص ، للرداء - يرد الشباب	سَابِغَةُ الشَّبَابِ
- - -	ز		صفقة البرد وقته	رَقَّةُ الْبَرْدِ
- - -	ز		قُدَّ لطيف رشيق	رَقَّةُ الْقُدِّ

صبيح صرفة طريقة

الشاهد	الشارح	الدلالة	الاستعمال المألوف عند العرب	الاستعمال الطريف عند الشاعر
ب ٥٩ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٩	ع	البئر	الْبُقَيْرُ	الْبُقَيْرُ
ب ٩ ق ١١ ج ١ ص ١٤٩	ع	ليس على البركة غيره	تَوْبٌ فَضْلٌ	تَوْبٌ لِمَا ضَلَّ
ب ٩ ق ٤٨ ج ٢ ص ٤٦	ع	غَار - نَضْبٌ	غَاظُ الْمَاءِ	أَغَاظُ الْمَاءِ
ب ٤ ق ١٤٦ ج ٣ ص ٧٤٥	ع	حدته	سَطَعَتِ السَّكِينُ أَوْ السَّيْفِ	أَسْطَعَتْهُ
ب ١٤ ق ١١١ ج ٣ ص ٨	ع	متغير	غير مستعمل	إِطَاعٌ
ب ٢٨ ق ٣ ج ١ ص ٥٤	ع	نسبة إلى حضرموت	شَلَجِبٌ	شَجَبٌ
ب ٧ ق ٣٣ ج ٤ ص ٣٣٧	ع		غير مستعمل	خَطَرَتْ ذَفْرِي
ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤	ع/ز		القنأ	الْقَنَاءُ
ب ٧ ق ٢١٥ ج ٤ ص ١٥٥	ز		سُوْلَعٌ	وَسُوْلَعٌ

الفاظ ترتمت في شعر ابي تمام

ع = الأى يعنى الأول	(ب ٣ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢١٣)
ز = السلام على وزن فسال وهو شاذ	(ب ٢٤ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٤)
ز = القمء بالمد	(ب ٢٦ ق ٤٣٣ ج ٤ ص ٤٥٥)
ع = (ريح) الجنوب على معنى الحمد	(ب ١ ق ١٢١ ج ٣ ص ٦١)
ع = (ريح) الشمال على معنى السلام	(ب = = =)
ز = تمت ومنعوت من سائة واحدة :	عودك عود (ب ٢٢ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤)
ز = أسماء بعض الجبال :	زسوى - قمص - بابل - عقال - مؤنيل (ب ٢١ ق ٢٠٠ ج ٤ ص ١١٧)

٣ - شرح المعاني :

ولقد أضف الموزونى في مرحلة انتقالية عالية بموضوع البيت الشعرى وتلخيصه بأسلوب شخصى ، تظهر فيه الأفكار الرئيسية ، وهذه بصورة عثمة إلى طريقة في الشرح تستجبل واضحة في مرحلة القمة ، وهى استخدام النحو والبلاغة لتوضيح المعانى . أما استخدام النحو فيتمثل في توضيح وظيفة المفردات وإعرابها وترتيبها ، وبذلك ينهل دورها للمعنى ، ويتنصص علاقتها بغيرها من عناصر الكلام . أما استخدام البلاغة فكان خاصة في تفسير ما في البيت من الاستعارة والتشبيه ، يذكر عناصر التشبيه وأوجه الشبه . والنحو والبلاغة أداتان ناجستان تقرهما اليوم اليداوجية ، وتدور إلى الاستعارة بها للتدرج بالمعلم إلى اكتشاف المعانى في شرح النصوص .

أما مرحلة القمة فقد ألفت بين كل ما ورد من الأسباب في شرح المعانى ، وبرزت فيها الاستعانة بالوظيفة الإعرابية والجوانب البلاغية . لكن الطرف هنا هو أنه بتأثير الجهد الزمنى عن الشاعر ، وما ترتب عليه من اختلاف الرواية والتأويل ، ظهر مع أبى الصلاء المعرى وخاصة ميل إلى الإلمام بمختلف الوجوه في البيت ، وكان له مع الصولى وجه واحد ، فقد سمى أبى الصلاء إلى جمع كل ما قاله الشراح قبله ، وتأخر من التخرجات المتعلقة ، فرعى بالبيض منها أحيانا ، واقترح لها بدلا شخصيا أحيانا أخرى ، حتى يكون البيت في أجل صورة .

وفي الجملة فقد طغى الشرح اللغوى على الشرح المعنوى بغزارة وتشبه ، في حين كان شرح المعانى وجيزا نسبيا ، إلا أنه على صغر حجمه لم يكن للورى والتبريزى يضلان عنه في جل مواضع شرحها .

٤ - النقد المعنوى :

كان النقد المعنوى في مرحلة النشأة مفقودا ، اللهم إلا ما أورده الصولى عند الكلام عن المعانى للنقطة في شعر ابي تمام ، فقد عدل ما أخذه أبو تمام عن السلف ، ولم يعد ذلك من السرقات التى تشين الشاعر وتظعن في كفايته ويفقد على ابتعاد المعانى ، بل على العكس من ذلك ، عد الصولى أبا تمام مجيدا ومبدعا برغم اقتضائه لأثر الأقدمين . قال الصولى مخاطب مزاحم بن فلك ، وقد ألف له أخبار ابي تمام - وأمرك الله - أن ألفاظ المحبين منذ عهد يشار إلى وقتنا هذا كالنقطة إلى معاني أبداع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق لسلاواتل يحق الاختراع والابتلاء والطبع والاكتفاء ولأن المتأخرين إنما يحورون بريح المتقدمين ،

هناك عناصر قارة في شرح المعانى عثرنا عليها عند الشراح جميعا ، لا فرق في ذلك بين شراح المهد الأول ، عهد النشأة ، أو المهد الثانى ، عهد القمة . وأبرز تلك العناصر احتمال الشراح بتوضيح معانى البيت الشعرى ، فقد كانوا على اتفاق في أن غرضهم الأسمى من عملهم هو شرح المعانى ، وما خلا ذلك فأدوات مساعدة على الإنصاح عنها . قال الصولى في مقدمة شرحه : « . . . إيتاني إخباره بعمل شعره . . . حتى لا يشذ منه حرف ، ولا يغمض منه معنى ، ولا يتوهم عنه . . . » .

وقال الموزونى في مقدمة عمله : « . . . حتى حصل على حد يملك الناظر فيه مع أدنى تأمل عنان هذا الشعر وزمعه ، ويغير المذاكر بعد أيسر تحرس به غرض هذا الشاعر وسهله . . . » . وقال التبريزى : « . . . إن في شعره صنعة لا يكاد يخلو منها ، ومواضع مشكلة تصعب على كثير من الناس ، لاسميا على من لا يستأنس بطريقته ، فيقتل لذلك غلظ ، لأن شعر غيره يقرب متنازله ، ويسهل على القارىء التوصل إلى معرفة معانيه وأغراضه . »

ومن العناصر المهمة المشتركة في شرح المعانى ميل الشراح إلى سلب البيت عند تفسيره ، فهم في مناسبات كثيرة يعيدون نثرا ما كان قاله الشاعر نظما ، فيحاكونه محاكاة تكاد تكون تلمة في بنية الكلام وترتيب المعانى ، وحتى الألفاظ والمبارات التى يتيقها للدلالة على الأفكار .

ولقد انحصرت زادات الشراح في ملاحظات هلمشية بعسية ، تطل ما في البيت من الأحداث ، أو تين الحلق التى يكون عليها الأشخاص فيه .

ولقد حاول جميع الشراح أن ينفروا على مواطن الالتباس في شعر ابي تمام ، فتنبهوا ونبهوا إلى المعانى التى قد يكون الشاعر أخضعها من غيره ، واعتبرا جميعا أيضا بتعليم الأعبار الخارجة عن البيت ، للوضحة لحقائق وأحداث تاريخية ، يسلح إليها أبو تمام ، ولا ينجل ما في البيت من الغموض إلا بذكرها ، وهى أخبار كثيرة تدل على أن معرفة تاريخ العرب كانت أمرا ضروريا للشاعر للمضاح ، ومن ثم للشراح الذى يوضح معانيه .

غير أنه توجد إلى جانب العناصر المشتركة عناصر مميزة لكل عهد ، ففى عهد النشأة انحصر شرح المعانى على العناصر التى ذكرناها ، وكان شرحا في غاية الإيجاز والاختصار ، يبرز فيه وخاصة محاكاة الصولى للشاعر ، وتوضيحه لمواطن الالتباس .

بقي الآن أن نقدم قائمة في ما وقفنا عليه من المعاني المترددة في شعر أبي تمام ، التي تحمل طائفة مميزة في شعره ، ثم المعاني المشتركة التي سبق للشعراء أن طرعوها قبل أبي تمام .

(١) المعاني المترددة في شعر أبي تمام :

- ع / ز : تكرر الشاعر بما جاد به عليه الممدوح (ب ٤ ق ١٦٨ ح ٣ ص ٣٣٣) .

- ع : الرفاق يشعرون شعره ويتغنون به ، يتطلعون بذلك في السفر (ب ١٥ ق ١٦ و ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٧) .

- ع : تشبيه الرجل الشديد بالحلية (ب ٢٠ ق ٣٠ ج ١ ص ٣٢٦) .

- ع : الطائي من وصف الخمر (ب ١٥ ق ١٥ ج ٢ ص ٣٠) .

- ع : تردد في شعره ذكر الجنوب على معنى الحمد وذكر الشمال على معنى الذم .

ملاحظة : لقد ترددت في شعر أبي تمام ظواهر أخرى في مجالات مختلفة سنأتي عليها في الإتيان .

(ب) المعاني المشتركة : ترددت عند الطائي وعند غيره :

- المعاني في المدح :

ز : وهو يمدحون الرجل بقلة الثوم ويلمونه بكثرة (ب ٦٦ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٩) .

ز : هذا معنى يوصف به الممدوحون ، يقول : هؤلاء القوم إذا قيل منهم قبيح لم يكرهوا حتى يأخذوا بثأره (ب ٢٢ ق ٤١ ج ١ ص ٣٣٣) .

ز : ويحمد لبيته الذي يؤديه ذلك إلى السخاء والتفاخي عن عثرات الصديق والصاحب . (ب ٣١ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩) .

ز : يصفه بسرعة الفرى ، لأن ذلك مما يمدح في الرجل . وإذا وصفوا بتأخر الطعام فإن ذلك عندهم من التناهي في اللذم . (ب ١٦ ق ١٧٤ ج ٣ ص ٣٤٨) .

ز : وهذا معنى يردد كثيرا ، وإنما هو عبارة عن قولك فلان يبدل ماله ويحصى عرضه . (ب ١٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩) .

ز - ع : هو كائن العرب تصف الرجل بأنه يجلي نعال المسبب ؛ لأنهم يرون ذلك غيضا من عمة الناس ؛ لأن كثيرا منهم يحشون حقة ، ويتخلون نعالا من جلود إبل ، وطائفا كانت من جلد مية (ب ٢٣ ق ٢٩ ج ٢ ص ٣٥٢) .

ز : العرب تمجد الممدوح كالمصخرة والبلبل ، وإنما يريدون عزه وبشاه (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .

ع : وهم يشتمون على المزال إذا كان في طلب مجد وسمو ، ويلعنون الحسن (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .

ع : لم تزل العرب تصف الإنسان بالظوح والاعتراب (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .

ع : العرب تلمح بقدم الممدوح والشرف ، وتلمح بالاحداث القريب (ب ١٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩) .

ع : وقد سبوا في الشعر بحلول الإمرة (ب ٢ ق ٧٥ ج ٢ ص ٢١٨) .

ويصون على قوالهم ، ويستمدون بلغابهم ، ويستجوعون كلامهم ، وقبلنا أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاد ، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني يتكلم القديما بها ، ومعاني أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتيبهم وقلوبهم ولسانهم^(١) .

وليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعاني ويحترعها ويتكره على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه ، وشوحه بليجه ، ونظم معناه ، فكان أحق به ؛ وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر^(٢) .

ولقد تكلم الأمدى في الموازنة عن هذه الظاهرة ، وأورد لها كتابا سماه هرق ما بين الخاص والمشارك من معاني الشعراء . قال فيه بالقوت وله أيضا كتاب الخاص والمشارك ، تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك للعرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقه وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن أتبعهم ...^(٣)

ومن نورد فيها على قولنا خصرنا للأمدى في هذه المسألة ، نظرا لأهميته . قال الأمدى : « إن من أدركه من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مسلوب الشعراء ، وخاصة للتأخيرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر ... » . وقال : « وها أنا أبين ما أخطئ البحرى من أبي تمام على الصحة فون ما اشتراك فيه ؛ إذ كان غير منكر لشاعرين متناسين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لأسباب ما تقدم الناس فيه ، وتردد في الأسماء ذكره ، وجرى في الطباع والاحتياج من الشاعر وغير الشاعر استعماله ... » . وقال : « وإنا السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك ... »^(٤) .

وعلى كل فالصولى والأمدى يقران بأن المعاني في الشعر مشتركة وخاصة . وقد استعرض الأمدى في الموازنة مواضع كثيرة كان أبو تمام فيها سارفا ، في حين لم يكن أبو تمام في عين الأصولي وسائر الشراح بعده أعلا مقبضا ؛ بل مضيفا مجلدا ؛ فلم يمتعه واحد منهم بالسرقة أو الضعف .

ولقد ظل الكلام عن المعاني المكتسبة في شعر أبي تمام سطحيا غامضا مع الأصولي ، لكن الشراح في طور القصة رفضوا عن هذه القضية ما اكتنفها من الغموض ، بأن ينسوا ما في شعر أبي تمام من المعاني المشتركة ومن المعاني الخاصة ، وكذلك المعاني التي ترددت في شعره أكثر من غيرها .

أما المعاني الخاصة في شعره فهي في الحقيقة متولدة عن التركيب الخاصة التي استعملتها . وقد أدرجناها آنفا في قسم اللغة عند الكلام عن الاسم والغنى ؛ وما ذلك إلا لأن الشراح رأوا فيها أولا وقبل كل شيء استعارات طريفة ، ولم يكتفوا بأبهر بالشفحة الدلالية الجليدة فيها .

ولعلهم في ذلك كانوا مقصرين ؛ لأن المتحاملين على أبي تمام كانوا قد عابوا عليه إسراره في البديع إلى حد الغموض والتعصف ، وأنكروا عليه أن يكون مجلدا في معاني الشعر ، خارجا عما ألفه العرب وتوارثوه في غنظ الأغراض .

- ع - : الشعراء تذكر الدجن والشرب فيه (ب ٥ ق ٣٥ ج ١ ص ٣٧٠).
- ع - : وصفهم للخطب الشديد بالسواد تشبيهاً للبليل المظلم (ب ٢٠ ج ٣ ص ٥٠).
- ع - : يحملون لهم قري (ب ١٠ ج ٢٩ ص ١ ص ٣١٤).

مشاغل الشعراء :

١ - الرواية :

إن قضية الرواية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بفهم الشعر وشرحه . ولقد استغل أمرها تدريجاً من مرحلة النشأة إلى مرحلة القمّة .

ففي مرحلة النشأة لم تُشغل رواية الشعر مشكلاً ، فقلما تعرض الصولي إلى رواية غائقة لما يورده . وفي الحالات القليلة التي فعل فيها ذلك لم يتجاوز الأمر عنده الملاحظة البسيطة الحافظة . ومرد ذلك إلى قرب عهد الصولي بأنّ غام ، واعتصامه في رواية شعره وشرحه على أب مالكا ، وكان أحد أصحاب أي غام ؛ عاشره وروى عنه شعره ، فاطمان إليه الصولي ، ووثق به ، وأعرض عن سواه .

غير أنّ الكلام عن الرواية سيكثر ، والقضية ستتشعب نسبياً مع المروزي ؛ إذ هو لن يفتح أحياناً بمجرد التنبية إلى اختلاف الرواية ، بل سيبن من لكل رواية من تأثير في معاني البيت ، وربما في غيرها من الروايات .

أما في طور القمّة فتصبح رواية شعرائهم تمام قضية قائمة بنفسها ، وتستضاف عوامل عدة لتعقيدها ؛ منها البعد الزمني عن عصر الشاعر ، وما ينشأ عن انتقال الشفوي من التصحيح في الإنشاد ؛ ومنها أن أباً غام رئيس مذهب في الشعر ، كان له أعداء وكان له أنصار . ويبدو أن هؤلاء وأولئك قد عمدوا إلى شعره بتعمدون تزيينه أو تشويهه ، فكان أن تعددت الروايات ، لا يكاد يخلو منها بيت من أبيات الشاعر . وقد تصدى المعري بخاصة لهذه المسألة ، فكان يذكر الروايات المختلفة للبيت ، وشرح في ضوئها المعاني ، فإذا لم ير فيها عيباً جوزها جميعاً ، وإلا رفض من الروايات ما يستغفقه ، معتمداً على مقاييس أهمها خصائص شعرائهم غام ومذهبه ، ثم المعاني المشتركة في الشعر العربي ، ثم ما يستوجبه المنطق وطبيعة الأشياء ، وأخيراً علاقات الأبيات بعضها ببعض . وكان الغاية من كل هذا العمل إنما هي تخريج شعر أبي غام في صورة جميلة ، خالية من العيوب والتناقض ، ولو كلف ذلك أباً العللاء أن يترشح للبيت رواية يختلفها ، ويرى أن المعنى بها سيكون سليماً .

ولم يكن عم أباً العللاء الكلام عن رأيه الشخصي في البيت ، أو وصف مشاعره وما تطمع في نفسه ، بقدر ما كان يعمه التحقيق في صحة الرواية ، والإصباح عن مقاصد الشاعر . وهذا ما نحاول الدراسات الأسلوبية الحديثة تقاذه ، داعية إلى ربط العلاقة بين القارئ والأثر ، لا بين الأديب وأثره .

٢ - العروض :

القواعد العروضية هي — بدون شك — أهم ما يميز النص الشعري عن النص النثري في شكله على الأقل . لكن الشراح في مرحلة النشأة

- ع - : وجعله فلول الركائب لأن العرب تصف ذلك ويعنون أن الرجل إذا أراد أمراً فعله ، فكان ركابه تطيعه على ما يريد ؛ لأنه لا ملح للرجل إذا كانت ناقته ذلولاً ، إذ كان الخسيس من الناس قد يتقن له ذلك وهم يحسدون على تذليل الصعلاب ... (ب ٤٠ ق ٦٨ ج ٢ ص ١٧٥) .
- ع - : العرب تلمح بغير الإبل ، وتؤن من المهلك بذلك (ب ٤ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٤) .
- ع - : يشنون على الغوم بترك الصيالح في الحرب ، وذلك أشبه بأهل الرياسة (ب ٣٣ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٦) .
- ع - : صاروا يعفون الرئيس بالطريق . وإنما يريدون به المدح وعظم الشأن (ب ٣٥ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٧) .
- ع - : الرجل يعاب بإختلاف الودع (ب ٢٢ ق ٤٧ ج ٢ ص ٣٧) .

- معاني الغزل :

- ز - : ... إنما يستحب سمره الشفتين ؛ لأن يبايض الشعر به يتين ويظهر أكثر . (ب ٦ ق ٤١ ج ١ ص ٤٨٥) .
- ز - : ... كأنه جمل الرقيق في الفم ككلاء بالجمد ، على صلاتهم في وصف الشعر بالبارد والخفيص ، لتروده بين الأسنان ، وابتياض الشفا ، وكثرة ظلمهائه . (ب ٧ ق ٤١ ج ١ ص ٤٢٥) .
- ع - : قد يحتمل أن يفصل الشاعر أسماء لغير موجودين فيستعين بها في الغافية وشعر البيت ... فيحتمل أن تكون هذه أسماء نساء موجودات ، ولا يتنبع أن يكن في العلم ؛ لأن الشعر ينزل على ذلك . (ب ١ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١١) .
- ع - : يريد أن الدمع سال منها فكشف ما كان يستر من اللوعة . وهذا المعنى يتردد في الشعر القديم والمحدث .
- ع - : الشعراء تصف ما حل المودج من الزينة ، فوجب أن يكون من في المودج أحسن ملبساً منه (ب ٤ ق ١٠٩ ج ٢ ص ٤٥٧) .
- ع - : الأسنان إذا كانت كالشوك في الصغر فلها لا تستحسن (ب ٦ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٧) .
- ع - : إن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها في التمت (ب ٥ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣) .

- المعاني في وصف الخيل :

- ع - : وصف الإبل بالإسراع فتتعب الحادى وتسبقه (ب ٩ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع - : العرب نصف الفرس بأنه ريان الأعل ، ظمآن الأسفل (ب ٦ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .
- ع - : وهم يعفون الإبل إذا أحييت بأن عيرتها تنعم ، فكانها قد أصابها شوك الطلع (ب ١١ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع - : العرب تكرر من الخيل البطيء العرق ، وتسميه صلودا ، وتلمح مريع العرق وتسميه هشا ؛ وإنما يحمدا ما كان متوسطاً بين الأمرين (ب ٨٠ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٧) .

- المعاني في موضوعات مختلفة :

- ز - : والشعراء مولعة بلم الدهر (ب ١٦ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٤) .

٣ - البلاغة :

لقد شعر الشراح العرب أن البلاغة من مقومات الخلق الأصيل ، لا سيما في الشعر . وقد تنبهوا إلى منزلة البلاغة في شعر أبي تمام بخاصة ، وعدلوا حرصه على التجديد في الاستعارة والتشبيه ، وإغراق نظمته في المحسنات البدئية ، من جناس وطباق ... مما يقوم عليه شعره ، وأطلقوا عليه « مذهب الطائي » .

(أ) مذهب الطائي :

كان أبو تمام يجرى وراء الصنعة ، ويغرب في الاستعارة وتوليد المعاني ، حتى اتهمه كثير من الناس بفارقة عمود الشعر ، وبالإغراب والتكلف الشديد . غير أن الشراح في المرحلتين لم يوجه واحد منهم مثل هذه التهمة إلى أبي تمام .

ولعله من دواعي العجب ألا نرى الصولي في مرحلة النشأة يتحدث عن البلاغة حديثاً مستفيضاً ، وإنما كانت له بعض التداخلات القليلة في الجناس والمقابلة ، وفي أن من عادة أبي تمام أن يورد الكلام في شعره .

ولم يعبر الشراح بوضوح وإطناب عن الظواهر البلاغية في شعر أبي تمام إلا في طول القصة ؛ فلقد اعتنى المرزوقي بالبلاغة صنائة أوفر ، فوقف عند كثير من التشابه ، وشرحها مستعيناً بها على توضيح معاني البيت ، وأشار إلى بعض المحسنات في شعره . وكان أبو العلاء أهم المتحدثين عن « مذهب أبي تمام » ؛ قال :

ع : « إن شعره معدن الاستعارة » . (ب ١ ق ١٤ ج ١ ص ١٧٧)

ع : « ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر » . (ب ٤ ق ١٠٣ ج ٢ ص ٤٠٧) .

ع : « وما يعلم أن أحداً قبل الطائي قال نفس فضاء ، وكان هذا الفن من الكلام غرضه ودأبه » . (ب ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧) .

ع : « وهذا قول حسن ، وهو يشبه مذهب أبي تمام في الصنعة » . (ب ١ ق ٢٧ ج ١ ص ٢٩٩)

ع : « ... وهذه الرواية أشبه بمذهب الطائي ؛ لأنه يؤثر الاستعارة » . (ب ٧ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣)

وقال التبريزي :

ز : « ... والمتعارف في شعره على وجه كثير ، فيها ما يعرف ويبيد » . (ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧)

ز : « ... وهو أشبه بصنعة أبي تمام » . (ب ٢٩ ق ٤٧٨ ج ٤ ص ٥٥٩)

فشعر أبي تمام مضمّن بالصنعة وشئ المظاهر البلاغية . وقد تكلم فيها الشراح في طول القصة كثيراً ، ولكنهم برغم ذلك لم يمسحوا كامل الديوان ، بل إن تدخلاتهم - على وقرعها - تبدو قليلة بالمقارنة بما أحصلوه وسكتوا عنه . وما نخلهم صنعا في البلاغة إلا كصنهم في شرح المعاني ؛ يبرزون المحسنات البلاغية في بعض شعره ، ويذعنون للفقاري مهمة القياس ، على أساس أن هذه الأساليب متكررة مترددة في عمل أبي تمام .

لم يأبهوا بالجانب المروضي ، فنحن لم نعثر عند الصولي إلا على ملاحظة عروضية واحدة ، ولم يتطرق المرزوقي بعده للمروض إلا قليلاً ، في حين أن المرعي والتبريزي قد لوليا - في طول القصة - الظواهر المروضية حظها ؛ فنبها إلى الضرورة الشعرية بخاصة ، وإلى بعض الزخافات وعيوب الغافية ، واستعملا في ذلك مصطلحات عدة ، دلت - على ما فيها من الاضطراب - على أن هذا العلم كان قد بلغ في عصرهما شأناً كبيراً ، تطبيقاً ونظيراً .

وقد اتخذ التبريزي في تقديم جميع قصائد الديوان مسلكاً قاراً ، يتمثل في التعريف ببحر القصيدة ونوع ضربها . وأشار المرعي مرة إلى استعمال أبي تمام ليجبر لم يذكره الخليل (٣٦) ، وإلى أن غضايرة « الإجماع » مما تردد كثيراً في شعر أبي تمام . غير أننا لم نزهل الشراح يلتفتون إلى الجانب الإيقاعي النغمي في شعر أبي تمام ، وكأنهم ينسون وهم يشرحون الشعر أنه جمل عند العرب أولاً وقبل كل شيء ؛ لينشد وليسمع فتستبيحه الأذن وتطرب له النفس ، وقد لا يدرك اللحن من معانيه إلا قليلاً .

وفيما يلي ثبّتاً لأهم المصطلحات التي جاءت عند المرعي والتبريزي :

ع : الإجماع : أن يلجأ الشاعر إلى أسماء بعض الأشياء أو الأعلام في الغافية بخاصة من أجل احترام الوزن والروي ؛ ولو غرنا تلك الأسماء بغيرها لم يفسد معنى البيت . مثال :

لَمْ يَلِجِ اللَّهَ نَوْحاً فَكُلُّ شَيْءٍ

لَأَلْبَسَتْهُ مِنْ شَعْرِهِ نَوْحٌ
« ... القصيدة لو كانت على التَّيْنِ لَصَلَحَ أن يجعل مكان نوح » موسى ، « ولو كانت على الذَّالِّ لَصَلَحَ أن يجعل مكانه هوداً » . (ب ٣ ق ٣٢ ج ١ ص ٣٤٠) .

ع : الإطالة : أن يكرر لفظ الغافية ومعناها واحد .

ع : التضمين : معروف عند المحدثين .

ع : الاستزادة : هي التضمين عند القدماء . « كانت الشعراء في القديم يأخذ بعضهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين » .

ع : « كان الشعراء في القديم إذا جاءوا بالفعل جاءوا بمصدره في الغافية » . ولم يذكر المرعي لذلك مصطلحاً .

ع : لم يقتصر الإشباع على الروي فحسب ، بل وقع إشباع آخر المروض ، بل حتى بعض الكلمات في الحشو ، وهذا هو « الإقفاء » عند ابن رشيق .

ز : الإقواء : تختلف فيه ، وهو يجمع على أنه عيب :

« فأظهر الأقوال وأكثرها أنه اختلاف الإعراب في الغافية » .

« قال قوم هو الإقفاء » .

« قال آخرون : الإقواء كل عيب عجي » في آخر البيت .

ز : السناد :

« قيل كل عيب في الغافية فهو سناد » .

« المحققون من أهل العلم يحملون السناد ضرورياً ، وهو تدبر حركة أو حرف ، مثل أن يجيء « سلام » مع « قدم » أو « جمل » مع « قيل » .

ونحن نسوق فيها بل بعض الآيات التي سطعت فيها الصنعة ويرز التلاعب بالكلام فلم يتم بما شارح من الشراح . فمن الآيات ما طغى عليه حرف أو حرفان يتكرران فيجذلان في البيت تصويماً طريفاً . من ذلك :

— فكَانَ وَهَى نِظَامِهَا نَظْمٌ وَخِصِي
بِشْنٍ بَارِقٍ وَقَلْبٍ وَهْمٌ وَقُفُودٍ (هـ ١ ق)
— أَتَيْتِ النَّوَى ذَوْنَ النَّوَى ، فَأَتَى الْأَسَى
ذَوْنَ الْأَمَى ، بِحِرَازٍ لَمْ تَبْرُدْ (حروف المد)
— عَذَا قَامِئِدًا لِلْحَمْدِ حَتَّى أَصْلَبَ
وَعَمَّ مِنْ مُبِيبٍ قُضْدَةٍ غَيْرِ قَامِئِدٍ (ص.ق.د.م)
— وَقَدْ خُزِمَتْ بِالْخِلِّ أَلْفُ ابْنِ خِلَازِمٍ
وَأَعْيَتْ صَاحِبُهَا يَزِيدُ مِنْ مَزِيدٍ (حروف الصغرى)
— وَتَنَارَتْ بِهِ بَيْنَ الْقُنَابِلِ وَالْفَنَاءِ
عَزَائِلُ كَبَاتِ كَالْفَنَاءِ وَالْفَنَابِلِ

ومن الآيات التي اعلمها الشراح ما كان فيه الجناس والطباق بارزين ومتكلفين ، غريبين أحياناً . من ذلك :

— مَنْ كَانَ أَخَذَ سَرْتَعاً أَوْ قُتْمَةً
فَالْأَخَذُ ثُمَّ أَخَذَ أَخَذًا
— فَلِلْجَدِّ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ
يَرْضَى اسْرُجِيحُ إِلَّا بِالرُّضَا
— أَوَّلُ أَتَمِّ أَخَذٍ مَا أَخَذَ
بِمَضْمَعٍ مَا أُولِئِكَ أَتَمُّ أَخَذٍ
— لِيَهْنِكَ بِأَسْفَلٍ فَقَدْ فَتَنَنِي
بِمَا عَصَوَيْتِ صَانِعَهُ فَهَيْبَةً
— هُوَ الْمُتَمَمُّ مِنَ الصَّابِ الْمَرْبِخِ هُوَ الْإِ
خْفُ السَّوْجِي هُوَ الصَّنَاعَةُ الذَّكْرُ
— لَوْ فَاحَ عَمُودٌ فِي السَّنِيِّ وَكُتِرَ
لَعَلَّا بِطَبِّ الذَّكْرِ طَبِّ الْعَمُودِ

ولقد اكتفى الشراح في أغلب الأوقات - عند التطرق إلى الاستعارات الطريفة والمحسنات البيعية - بمجرد الإشارة إليها ، والتعريف بوجودها . ونادراً ما جاوزوا هذا المستوى ليحللوا أسباب الطرافة ، ويبينوا مواطن الجمال والإبداع ، ويوضحوا تأثير الجدة في النفس والإحساس ، فكانت الاستعارات البديعة عند أي تمام ظاهرة لغوية أولاً وقبل كل شيء ، وقليلاً ما عدت ظاهرة بلاغية ذات معانٍ وخيال .

(ب) الصور البلاغية المشتركة في شعره :

لقد أشار التبريزي على وجه الخصوص في بعض التلميحات إلى ما جاء في شعر أبي تمام من صور بلاغية مشتركة ، هي ثلاثة القوافل المجازة ، رأينا من المفيد إيجازها :

— ز : « وهذا المعنى يتردد في لشعر المتقدمين والمتأخرين ، يستعيرون القزى للحرب والمهر ، ويقولون : ضاقت المهر فترته حرقاً من شأها كذا ... » . (ب ١ ج ٨٣ ص ٢٦٢)

— ز : العرب تجعل المملوح كالصخرة والجبل ؛ ولما يريدون عزه وشأنه . (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .

— ر : قد كثرت تشبيههم الشتاء بالبرد الحسن . (ب ١٧ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٨)

— ز : تشبيههم الثغور بآثر الأقاصى . (ب ٧ ق ٨٠ ج ٢ ص ٣٣٦) .

— ز : تشبيههم هوى الخيل بجذوع النخل . (ب ٨ ق ٧٩ ج ٢ ص ٣٦٦) .

— ز : تردّد في شعرهم كثيراً تشبيه الحُمُولِ ، أي الأحلام ، بالنخل المؤاخر ، وهي الكثيرات الحُمُولِ . (ب ٧ ق ٧٩ ج ١ ص ٣١٣) .

— ز : وقد شبهت العرب السحاب بالإبل في مواضع كثيرة . (ب ٧ ق ٢٠ ج ١ ص ٢٦٦) .

(ج) المصطلحات البلاغية :

الزينة الأساسية التي اتسمت بها المصطلحات البلاغية هي أنه لم يكن للظاهرة البلاغية الواحدة مصطلح واحد عند الشراح ، فهم يتصرفون في شيء من الحرية في التعبير عنها . وهي متشابهة أحياناً عندئذ ، وتختلف أحياناً أخرى . ولعل ذلك يعني أن المصطلحات البلاغية لم تستقر بعد ، ولم تضبط ضبطاً دقيقاً في كتب تحدد لكل مصطلح مفهومه الخاص . وقد كانت في طور الفهم في الشرح أكمل وأغزر منها في طور النشأة .

— عند الصولي :

— المقابلة : عواصٍ وقواصٍ .

— التجنيس : يهض ويهض .

— الصدر : رد المعجز حل الصدر : حُجُبُهَا وَالْحُجُبُ فِي قَوْلِهِ :

يَهْضُ إِذَا انْتَهَيْتُ مِنْ حُجُبِهَا رَجَعْتُ
أَحَقُّ بِالْيَهْضِ أَتَرَاباً مِنَ الْحُجُبِ

— ترديد الكلام : ذكره الصوفي في البيت مرتين (ب ٥ ق ٧١ ج ٢ ص ١٩٢) .

— عند المرزوقي :

— التشبيه = المثل .

— التجنيس والمجانسة : تكرر اللفظة في البيت مع تغير المعنى .

— التمثيل والمقلّة : تكرر اللفظة في البيت دون تغير المعنى .

— الطباق والتطبيق .

— عند المعري :

— التشبيه = المثل = الإيمتارة = للمجاز .

— التشبيه للمحلوّف الآلة / التشبيه المؤكّد (٣٣) .

— الآلة : هي أداة التشبيه .

— التجنيس والمجانسة : التجنيس الكامل ، أو تجنيس التأشؤر والتوافق (جناس تام)

— تجنيس متقابل وتجنيس المقابلة . — (جناس غير تام)

— المقابلة .

— التورية .

— التضمين أو الاستدانة (وهو الاقتباس) .

— عند التبريزي :

التشبيه = المثل .

— حذف آلة التشبيه .

— الكناية .

— التجنيس : تجنيس التركيب : يحصل بربط كلمتين : فقي : فتشئ . وهو التجنيس المنفصل في « العمدة » .

تجنيس المصدر : بين لفظتين في بدايتهما فقط (القسطل / قسطلطية) .

هو تجنيس المضارعة في « العمدة » .

وهو التجنيس المنفصل عند الجرجان .

تجنيس القلب : تشابه الحروف واختلاف في ترتيبها : صفائح / صفائح .

§ — النحو والصرف :

كان الشرح في مرحلة النشأة خالياً من الفوائد النحوية والصرفية ، مقتصرًا على الشرح اللفظي الوجيه والضروري لفهم البيت ؛ غير أن العناية بالنحو والصرف قويت تدريجاً لتبلغ القمة مع أبي العلاء المرعي والتبريزي . والفوائد النحوية والصرفية عندهما قسمان ؛ إذ منها ما يستخدم استخداما مباشراً لشرح المعاني ، فإذا بالإعراب — من جهة — يساعد على تبيين وظائف الكلمات وترتيبها ، وبذلك يتضح معناها وصورها في الكلام ، وإذا بالصيغ الصرفية — من جهة أخرى — تعبر عن معان عدة ، كالفاعلية والمفعولية والظرفية والمبالغة والتوكيد وما إلى ذلك من معان الأوزان المسماة في الإبانة عن معنى البيت الشعري .

ومن تلك الفوائد ما لا يكون أداة مباشرة لتوضيح المعنى ، بل يكون من باب الاستطراد اللفظي ، لا يمثل فيه البيت الشعري إلا ملة وكرية عليها يستند الشارح ، ومنها ينطلق في عرض قضايا نحوية وصرفية يتوسع فيها ما شاء أن يتوسع ، متعرضاً فيها لمسائل الخلاف بين النحاة ، ومعدداً في بعض الأحيان موقفه الشخصي منها . ونحن نظن أن تلك العلوم اللغوية الجملة ذات نزعة تعليمية ، ترمي إلى إفادة القارئ والسامع التعلم إفادة شاملة وعملية ، فإذا بشرح الشعر يضرع بصفويين بحجر : يحصل منه فائدة أدبية أولاً ، تتمثل في الاطلاع على نماذج من شعر العرب وأخبارهم وأسابيح ، والاطلاع على مذاهب أبي تميم وفهم شعره ، والوقوف على الآراء المتضاربة فيه ، وتحصل منه فائدة لغوية تطبيقية ثانياً ، تتمثل في تنمية الزاد اللفظي مجعياً ونحوياً وصرفياً . وهكذا يكون شرح الدواوين عملاً شاملاً كاملاً وجامعاً من كل فنون الأدب واللغة بطرف .

وغير خاف أن طرق الشرح لشكالات نحوية وصرفية هوف في الحقيقة مرآة تمكس مشاغل النحاة في ذلك العصر ، وهي تمثل إلنا أحياناً من الصينات الحية ما يجري في مجالس الأدب من المناظرة ، وما يبالغ فيها من المسائل ، ما قد لا نجد له أثرًا في كتب النحو ؛ بحيث يجوز أن نمد شروح الدواوين — من هذه الزاوية — من المراجع اللغوية المهمة .

ولقد لاحظنا عند أبي العلاء بوجه خاص نضجا نحويًا كبيراً ، إذ كان مسيطراً على اللغة ، مالكا لتأصيلها ، حتى إننا قمنا على شبه

عظيم بينه وبين ابن هشام في مَفْهَمِ اللَّيْبِ ، يرغم تأخره في الزمن ، واختصاصه في اللغة . ولعل من أبرز ما نذكره في هذا المقام أن أبا العلاء لم يتقيد في مباشرته النحوية لشعر أبي تمام بالتقسيم الثنائي النظري للجملة المركبة عند العرب ؛ فهم يرون أن من الجمل ما له عمل من الإعراب ، ومنها ما ليس له عمل من الإعراب . غير أننا لا نجد لهذا التقسيم صدى في عمله ؛ فجميع الجمل عنده ذات عمل من الإعراب ، على أساس أن كل جملة إما يؤول في الحقيقة لتعدي وظيفية مهمة في الكلام البشري . وهذا — ونحن نقال — تعديل في مفهوم الجملة المركبة لم يشهده النحو العربي إلا حديثاً .

(أ) الظواهر النحوية والصرفية للردعة في شعر أبي تميم :

انتبه المرعي والتبريزي إلى بعض الظواهر النحوية والصرفية التي أكثر أبو تميم من استعمالها في شعره ؛ وأهمها :

— أن يعود الضمير على متناثر ؛ أي أن يتقدم الفعل على الفاعل فيطابقه مطابقة كلية في الأفراد والثنائية والجمع كقوله «صمن أمالي» بدلاً من صامت أمالي (ب) ١ ق ٧٤ ج ٢) ، وكقوله : «امتدنين النبالة» بدلاً من امتدنت النبالة (ب) ١٧ ق ٨٩ ج ٢) .

— حذف «لا» في النافية في جواب القسم (ب) ٢٣ ق ١٢٨ ج ٣ ص ١٠٨) .

— الباء الزائدة بعد «وأن» المصدرية كقوله : فكذلك بأن يرى (ب) ٣١ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٥) .

ومن أبرز الظواهر الصرفية في شعره التي أشار إليها كلا الشارحين :

— تكثير بعض الأسماء وقد جرى تعريفها بالآلاف واللام ؛ قال أبو العلاء : «وقوله يوسوس» أراد به مشؤوم مثل اليوسوس التي كانت لأجلها الحرب ، فحذف الآلف واللام ، وله عادة بذلك ، كما قال : «وما بين أندلس إلى صنعاء» ، ووجود فرزدق بنوارة . (ب) ١٠ ق ٨٤ ج ٢ ص ٢٢٧) .

— مد للقصور : الظما (ب) ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤) .

— حذف الياء من بعض الجموع . قال التبريزي : «وحذف هذه الياء في الجمع يمتري» عليه الشعراء كثيرا ، كما قالوا : «عصافير» و«مصاييح» في جمع عصفور ومصباح (ب) ٦ ق ١٣٦ ج ٣ ص ١٧٧) .

(ب) المصطلحات النحوية :

لقد وجدت عند المرعي والتبريزي مصطلحات نحوية كثيرة تشهد على أن هذا العلم في عصرهما كان حيا متطورا مكتملا ؛ فكلما تحدث عن الجملة الفعلية والجملة الاسمية ، وعن عناصرها الأصلية : الفعل والفاعل والمفعول به والبتأ والخبر ، وعن العناصر للقسمة كالفعل والبتأ والإضافة والنداء والندبة وصيغتي التعجب والتفضيل . وكانت لأبي العلاء المرعي عناية أكبر بالجملة ؛ فنكلم عن الجملة الشرطية بجزئها : جملة الشرط وجملة الجزاء ، وعن الجملة الواقعة مضاهية إليه ، والجملة الحالية ، والواقعة بدلا ، والواقعة غيرا ، والواقعة صفة .

غير أننا لاحظنا عندهما جميعاً أن بعض المصطلحات لم تكنسب بعد اسمها النهائي الذي نعرفه لها اليوم ، وهي كما يلي :

المتصلح	المتصلح عند ابن هشام	الشارح	الشاهد
إِسْمٌ ما لم يُسَمَّ فاعله	نائب الفاعل	ع	بـ ٢٤ ق ١ ج ١ ص ١١٦
المتصوب بوقوع الفعل عليه	المتصوب به	ع	بـ ٢٤ ق ١ ج ٢ ص ٨
مفعول صحيح		ع	بـ ٢٥ ق ٣ ج ١ ص ٥٣
عُمدَةُ الكلام . اعتماد الكلام . الابتداء	الابتداء	ع	بـ ٢٥ ق ١١١ ج ٣ ص ١١
الوصف - الصفة	التثنية	ع/ز	بـ ٦٦ ق ٣ ج ١ ص ٤٣
الغاية	الظرفية	ع/ز/ق	بـ ٣١ ق ١١١ ج ٣ ص ١٦
الاسم المتوصل به إلى أن	الاسم المتوصل	ع	بـ ١٤ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩
تكون الجملة صفة			بـ ٥٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٧
حروف الحذف	حروف الجر	ع/ز	بـ ٤٧ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٣٠
المفعول له	للمفعول لأجله	ع	بـ ١٧ ق ١٩٢ ج ٤ ص ٨٧
نُصب على المصدر	للمفعول المطلق	ز/خ	بـ ٦٦ ق ٥١ ج ٢ ص
النُصب على التفسير	التمييز	ع/ز	بـ ٦٦ ق ٤٧٧ ج ٤ ص ٥٤٥

من جهة ، وإلى أن الشراح تمهلوا - من جهة أخرى - بتفسير آياته المشكلات ، وهي أصغر على الفهم ، فإذا روض القارئ ذهنه على فهمها ، وتمرس بها ، لم يصعب عليه شرح بقية الديوان شرحا شخصيا ، بعد أن كان أدرك مذهب أبي تمام وخصائص شعره ، وإذا بالشاعر يشرح بعضه بعضا .

قال المرزوقي في مققدمة كتابه المشكل من آياته المفردة : « ... جاريفي - أيلك الله - أمر شر أي تمام شر أي أوس الطائي ، وما فيه من عويصات الآيات ، وديمع المعاني والألفاظ ... ثم سألت أن أتبع مشاهير كلماته ، فالتفت من فقرها مايفتقر إلى تبين ، ومن يربها ما يمجج إلى تفسير ، ثم أتبع كلامه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط لتجعل ذلك دليلا يهدي إلى الأغصان من باقيه ، ومعنيته يمدى على ألف ما فيه ... » (١٤) .

ويدو أن من الدواعي الرئيسية التي جعلت الشراح يعرضون عن تفسير البيت أن يكون معناه واضحا جليا ، بحيث يسهل على القارئ إدراكه ، دون الحاجة إلى عون من الشارح . ولم نجد واحدا من المفسرين يحدد وضوح البيت ويعرف بالحد الفاصل بين الغموض والوضوح ، لكننا فهمنا - عند النظر في الآيات غير المشروحة - أن المقصود بوضوح البيت وضوح لفته فلا تكون غريبة ، ووضوح المعنى بأن تكون العلاقة بين الألفاظ علاقة مالوفة في تركيب واضح مالوف والآيات التي نوافر فيها هذان الشرطان كثيرة ، نقوله في ب ٧ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠١ :

إذا العيسى لاقت في أبا دلف فسقد
تقطع ما يسيى ويسين السوائب

غير أننا وجدنا آياتا عدة تضمنت بعض الألفاظ الصعبة ولم يتم - مع ذلك - أي شارح بتفسيرها والتعليق عليها . ولعل مرد ذلك إلى أن ما نعد نحن اليوم من اللغة الغامضة كان يعد في عهد الشارح من الألفاظ المستعملة الميسرة ، فيكون الاستعمال متحكما في أن تكون

٥ - الآيات غير المشروحة :

لقد قلنا أننا إن الشراح جميعهم لم يشرحوا ديوان أبي تمام كاملا ، وإنما تاملت منهم بجزء منه فقط ، فاقبلوا بصفة خاصة على الآيات التي أشكل فهمها ، وإلى قصد فيها الشاعر الإضراب والصنعة فصحات مبهمه ، وأخذها النقاد على ما فيها من الكلفة ، فكان عمل الشراح توضيحها لها ، ودفاعا عن صاحبها .

وإذا اعتمدنا على ما أورده التبريزي من إسهام الشراح ، وتفاضلتها عما يمكن أن يكون أجمله من تدخلاتهم - ولا نطلبها كثيرة - فلننا نلاحظ أن ما شرحه كل واحد منهم نزر قليل . ولم يشذ في ذلك نسبيا إلا التبريزي ، الذي شمل عمله ثلث الديوان تقريبا . وهذا بيان مرتب بوضع نسبة الآيات المشروحة في كتاب التبريزي ، وقد بلغت في جملتها نصف الديوان تقريبا ، أي ٣٦٣٨ . أما الآيات غير المشروحة فقد أريت على نصف الديوان ، أي ٣٨٥٨ من جملة ٧٤٩٦ :

الشارح	الآيات المشروحة	الآيات غير المشروحة
التبريزي	٢٢٨٨	٥٢٠٨
المعري	٨٣٠	٦٦٦٦
المصولي	٥٢١	٦٩٧٥
المرزوقي	٣٧٩	٧٢١٧
الحارزنجي	١٩١	٧٣٠٥

ويظهر من هذا الجدول أن تدخلات الشراح في مرحلة النشأة ضعيف ، في حين أنه أكثر امتدادا وشمولا في مرحلة القصة . وقد ضرب التبريزي في ذلك رقبا قياسيا ، إلا أن العناية بديوان أبي تمام تبقى في الجملة غير كافية . ولعل ذلك راجع إلى غزارة شعر أبي تمام

يعرفهم فينجرفون ، دون أن يشعروا غالبا بموقعهم منه ، فلم يمكنهم ذلك الاقناب للنص من تبيين بنية ، ومن الانتباه إلى ما بين أجزاء الكلام فيه من العلاقات المختلفة ، كالتوافق والتضاد ، والسلب والإيجاب

ولقد احترا جعما بالعلماء المتنبية في شعر أبي نغم . وقد حصل الاقتباس في المعنى والمبنى أو في أحدهما ، غير أنهم لم يكونوا يوضحون مواطن الشبه ، وكيفية حدوثه .

ولقد انطلقوا جميعا من أرضية واحدة في نظريتهم إلى الشعر ، هي أن للشعر معنى مشتركة ولغة مشتركة ، وكان طرفة الشعر إنما تكون في صياغته ، أي أن التجديد يكون لغويا أو لا يكون . ولذلك كان الاتساع عند أبي نغم إتساعا لغويا أولا وقبل كل شيء . ولقد عبر ابن رشيح عن هذا عندما قال :

« قال العلماء : اللفظ أعلى من المعنى ثلثا ، وأعظم قيمة ، وأحر مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طابع الناس ، يستوى الجاهل فيها والعاقل ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التكليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في اللحن تشبيه رجل ما أصحاً أن يشبهه في الجرد بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي النضام بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ؟ فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن صياغة من اللفظ الجيد ، الجائع للركة والجزالة ، والمطوية والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر » (٢٥) .

ولقد شرعوا جميعاً البيت بالإخبار عن فيه من الأعلام ، وها فيه من الحواشي ، على أساس أن الشعر ديوان العرب . وهم في ذلك يستعينون على التشرح برشوات غارضة من النص ، قد تعين على الفهم ، إلا أنهم قصروا التفسير على مجرد ذكرها .

ولقد وقفوا جميعاً مواقف تقليدية متشابهة ؛ فهم التزموا بموقف لغوي معياري واحد ، غلبته الحرص على صيانة اللغة العربية الفصحى من الدخيل ومن التصريف ، واقتسموا ساحة من الخطأ ، انطلاقاً من رصيد لغوي جمده في عصر معين ، وفي أمكنة معينة من بلاد العرب .

ولقد وقفوا جميعاً من أي نغم موقفاً ذاتياً متناحراً ، حتى تكاثن المراد من شرح شعره إذا هو الذنب من الشاعر ، والرد على خصومه ، وليس هو محاولة تعريف الخصائص المميزة لأسلوبه ومعانيه ، ونمطه الجمالي فيه ؛ فذا بالشرح وسيلة لا غاية في حد ذاته ، وإذا بالشرح لا يكتفون بفسلور بين الأدب وصاحبه .

ولقد توجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة على اختلاف مشاربها ببعض الانتقاد إلى الشروح الأدبية التي تقدمتها . وهي لا تفي الشروح العربية القديمة ؛ لأنها كانت مشمورة ، ولم تتوفر الدارسون على النظر فيها واستجلاء خصائصها . ويمثل ذلك بصفة خاصة في منهجية الشرح ، مثل محاولة الربوف على بنية البيت ، وكشف ختلف العلاقات الزلوفقة بين أجزائه ، وروبط عاكته بشعرى في حوله في مجموعة من المسلور الدلالية ، بدلاً من عاكته . هذا مع الحرص على ألا تبعد بنا عملية تفكيك وحللت النص من روحه ، ومواضع الجمال والطرافة في تركيبه وصيغته ، وهاتان عاكته عاكته المباشرون للنص الأدبي بصحوة التوفيق بينهما .

الكلمة مشهورة واضحة ، أو مهجورة ضامضة . فمن الأمثلة حل ذلك ، (ب ٣٧ ق ٢٧ ج ١ ص ٣٠٧) :

حلت من العزم للسيف حلة
أشملت بفوسجيا الصل فجلت

والذي نجب أن نخم به هذه الدراسة هو أن الشراح جميعاً لم يكتفوا بالصور البلاغية ، ولم يتوقفوا عندما إلا قليلاً ، فغلب الجازم مفهوم الجلبب ومهم وإن تحدث عنه الشراح ؛ فالذي كان يهتم في الدرجة الأولى هو معنى البيت ، أما طريقة التعبير عن المعنى فلم يكن لها عندهم حظ ؛ ولذلك فقد كانوا يقدمون معنى البيت ولكنهم لم يكونوا يشرحون كيف وصلوا إلى ذلك ، وإذا كان البيت واضحاً سكتوا عنه ، يرهم ما يتضمنه من الخيال الجليو بللاظة . من ذلك مثلاً :

نرضى السيف به في الروح متحصراً
ويغضب السجين والنفيا إذا غضباً

(ب ٤ ق ١٧)
مكروم لجت في علو كاهنا
تحلول لثراً عند بعض الكواكب
(ب ٣٠ ق ١٥)

وبالحاصل أن عملية شرح الشعر قد شهدت تطوراً ظاهراً في جميع المراحل التي انكب عليها المفسرون في الطورين اللذين خصصناهما بالدراسة ؛ طور النقشة وطور اللغة ، والشرح اللغوي ، كان موجزاً مختصراً فبات شرحاً موسوعياً مطولاً ، والشرح المنوي كان مقتضباً ومختصراً على وجه دلالي واحد في البيت ، فاصبح مقتضى الجهد الزماني من الشاعر ، وتعتمد الرواية - مستند الوجوه وإن لازم الاقطاب والاختصار .

وقد برزت العناية بالعروض بعد أن لم تكن ، فنطقت في الربوف على بحر القصيدة ، والضرورة الشعرية ، وصوب القافية . أما البلاغة فقد خرجت من دائرة لللاظة البسيطة الموجزة إلى الإلمام بالظواهر البلاغية المتشعبة ، والاستعانة بها على توضيح المعنى ، والاحتذاء إلى خصائص شعر أبي نغم ، أو ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائي » . ولقد تبوأ للشاغل المعيشة من نحو وصرف منزلة رفيعة (وكانت في طور النقشة متعمدة) ، فلتستلخص لتوضيح المعنى ، ولتعليم الطلبة ، بمعرض فطابا كانت في الغالب مصدر الحلافا بين النحلة .

لكن إلى جانب هذا الاختلاف والتطور فقد كانت بين الشراح في المرتبتين مواطن شبه توجد بينهم ، لم تعرف تغيراً ولا تدرجاً من عصر إلى عصر . وقد تعلق هذا الاختلاف على وجه الخصوص بالنتج الذي سلكوه في شرحهم ؛ فلقد انطلقوا جميعاً من رعدة نصية هي البيت الشعري المستقل ، ولم يربطوا الآيات بعضها ببعض إلا قليلاً . لذلك لم يعبروا جميعاً موضوع القصيدة أو مناصرها أو العلاقات بينها اعتماداً . ولقد كان الشرح اللغوي عندهم في غالب الأوقات متقدماً على الشرح المعنوي . ولقد توخوا في شرح المعاني طرقاً متشعبة ، أبرزها محاكاة البيت الشعري ، وسليابة الشاعر في تصويره وتركيبه ، فقد جربوا البيت ، ولكنهم لم يسيطروا عليه ، ولم يشرحوا عليه ، فكان كاسيل

العرف والعادة ؛ وهي مادة نظنها في غاية الأهمية ، ويمكن أن تعين الباحث بطريقة عملية تطبيقية على بلورة مفهوم « الاجتراء » ، وتحديد الدرجة الصغرى في اللغة العربية .

أما فضل شروح الدواوين على أي تمام وشعره فذلك أمر لا يحلده جاحد ؛ فهي بتعددتها تمكن الدارس من فرصة المناظرة بين الروايات المختلفة لشعره ، لتحقيقه والتثبت من صحت ، لاسيما وأن الأديب الكثيرة سمت إليه بحرفة من قصد وعن غير قصد ، بدافع المناصرة أو المصاداة .

ولقد كان شرح التبريزي التلغفي عملاً جليلاً ومفيداً ، من جهة أنه جمع لنا شروحات متصلة ، بعضها - اليوم - ضائع ، وبعضها الآخر غلط ، فكان له فضل تليفنا هذه الشروح ، وتيسير عملية المقارنة بينها ، للاستدلال على خصائص شرح الشعر عندهم ، وما حدث فيه من التطور والنمو . ولقد أسهمت تلك الشروح جميعاً في التصريف بمعاني شعر أي تمام ومذنبه ، فقرية إلى الناس ، وأكادته في أمصار عدة ، عن طريق المؤسسات التعليمية ، وما استُنسخه الطلاب من شعره . ولقد تضمنت تلك الشروح أخباراً تعلقت بحياة أي تمام وعمله وأخلاقه ، يسرّها رجال أحبوا الشاعر واشتهروا أن ينسج صيته ويتشر مذهبه .

أما فضل شروح الدواوين على الأدب العربي فهو في كونها تسهم في التعرف بمنهج مهم في تاريخ الشعر العربي رائده أبو تمام ، وهو شعر البليغ . وقد نقلت إلينا في أمانة ودقة ما أحدثه ذلك التيار الشعري من ضجة أدبية ، قسمت الناس بين مؤيد ومعارض ، وعرفت بأسمائهم وبرايمهم ، فكثرت صورة واضحة للتقدم الأدبي عند العرب في تلك الحقبة . وكانت بالإضافة إلى ذلك قد تضمنت فوائد أدبية هي أخبار العرب وأيامهم وأحلامهم وأمثالهم ، يحكم أن الشعر ديوان العرب ، وأوقنتنا على ما في أشعارهم من المعاني المشتركة ، والألفاظ المشتركة ، والصور البلاغية المشتركة في المدح ببخاسة ، وفيها عذاه من أغراض الشعر بعملة .

ولقد كانت شروح الدواوين كذلك متونا لتعليم اللغة في مفهومها الواسع ، زخرت بالفوائد المجمية والنحوية والصرفية ، والشواهد الشعرية عليها ، وسطت قضايا لغوية متنوعة ، تصور مشاغل العصر ، وتشهد بتطور تلك العلوم اللغوية في ذلك العصر .

ولعله يستحسن أن نستعين أحياناً بوثائق خارجية عن النص إذا اقتضيناها فيه ، وتوقف فهم الملقن عليها . وقد صنع الشراح للعرب ذلك ، وإن كانوا قد عولوا عليه تمويلاً .

ولعله من الضروري مراجعة المواقف التقليدية التي ذكرنا بها سابقاً . فالإيمان بتطور اللغة بات اليوم مذهباً لا جدال فيه ، وأصبح من الشروط الأكاديمية في البحث العلمي التحلّ بالوضعية قدر المسطّاح ، ونعاشي الأفكار المسبقة ، وننسي العلاقات الشخصية ، من حب أو كراهية ، بين صاحب الأثر الناظر فيه ، حتى لا يكون لتلك العلاقة أثر سلبي في عمل الباحث ، وأن تكون الغاية من النظر في الأثر الأدبي هي محاولة تعرف ما يميزه من الخصائص ، ونحسب مواضيع الأدبية والجمال فيه ، بإقامة حجج ودلائل مادية عليها من النص ، وعدم الاقتصاد على ملاحظات انطباعية غير معللة ، والا تكون الغاية من هذا العمل تفضيل الإنتاج الأدبي بمضمون على بعض ، وترتيب أصحابه في طبقات ، بل أن تكون الغاية معرفة مواطن الطرافة والاختلاف في ذلك الإنتاج ، حتى وإن تعلق الأمر بما يقع الأديب فيه من المغفوات ، والخروج عن القواعد المألوفة في اللغة والنحو وغيرها .

ولكن قبل الشروع في ذلك نرى لزماً علينا - إسقاطاً للحن - أن نعترف للشراح العرب - وقد قلنا ذلك مرات عدة - بفضلهم وعطائهم للبحوث الأسلوبية الحديثة في مباشرتها للنص الشعري ، ونخفف بالذكر منهم أبا العلماء المعري والتبريزي ، اللذين عنيا في شرحهما عناية فائقة بمواضع الطرافة في شعر أي تمام ، فأبرزاً - بفضل ما اجتمع لديهما من المعرفة والأدب - ما تجيز به شعر أي تمام من المبررات والتراكيب المخالفة للعادة ، بل تكلياً أيضاً عن الظواهر الطريفة عنده في غير اللغة والدلالة ، كخروجه عن القواعد العروضية والنحوية والصرفية وغيرها .

وهذا العمل الذي قلنا به ، والذي اصطلاحاً على تسميته بأسأله كثيرة ، منها : الاجتراء والانتساع والاستمالة والمجاز ، هو من أهم ما توصلت إليه الأسلوبية اليوم ، لثمنه مقياساً يندى إلى الخصائص الأسلوبية المميزة والطريفة في الأثر الأدبي ، فلولا ما تنسج به الأعمال الحديثة من المنهجية والعلمانية لقلنا لن الشراح العرب ، وخصوصاً المعري ، الرواية في هذه المسألة .

ولقد كنا أوردنا قائمة في الاستعمالات التي حاد فيها أبو تمام عن

المواضع

- (٥) دروس الأستاذ الطرابلسي : نتائج العرب في مباشرة النص الأدي من خلال شروح الدواوين .
- (٦) شرح التبريزي على ديوان أي تمام ص ٢ ، ط دار المعارف ، مصر .
- (٧) أخبار أي تمام ، ص ٣٧ .
- (٨) أخبار أي تمام ، ص ٤٦ .

- (١) أخبار أي تمام ص ٣٨ ، ط القاهرة ١٩٣٧ .
- (٢) الخوازميني أي تمام والمعري ص ٣ ، ط محمد علي صبيح ، مصر .
- (٣) الوسائط بين المتن وخصوصه ، ص ٥٩ .
- (٤) تحقيق محمد عزم غزالي لشرح التبريزي على ديوان أي تمام .
- (٥) تحقيق أحمد ابن عبد السلام علون لشرح ديوان المعلى .

- (٩) اختيار أبي تمام ، ص ٥٣ .
 (١٠) اختيار أبي تمام ، ص ٦ .
 (١١) شرح التبريزي ، ص ٣٤ .
 (١٢) شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٣ - ١٤ .
 (١٣) للقطعة ص ٥٩٩ ط بيروت .
 (١٤) ب ١٠ ، ق ٥٨ ، ج ٤ ، ص ١٢٨ .
 (١٥) ب ١٠ ، ق ٣٦ ، ج ٤ ، ص ٨٦ .
 (١٦) للوازية ص ٢ - ٣ .
- (١٧) ب ١٧ ق ٢٢ ج ٤ ص ٢٨٦ .
 (١٨) د اختيار أبي تمام ، ص ١٧ .
 (١٩) د اختيار أبي تمام ، ص ٥٣ .
 (٢٠) معجم الأديب ، ج ٨ ص ٨٩ .
 (٢١) للوازية ، ص ٢٣ .
 (٢٢) ب ١ ، ق ٦ ج ٤ ص ١٠٨ .
 (٢٣) ما بين قوسين هو المصطلح البلاغي الحديث .
 (٢٤) مقدمة الخطيب التبريزي ص ٣٣ - ٣٤ .
 (٢٥) القطعة ، ج ٤ ص ١٢٧ .

البلاغة والنقد في مصر

في عصر المماليك

وكتاب جواهر الكنز

لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي المصري

محمد زغلول سلام

انغلدت العلاقة بين البلاغة والنقد التهاميين متباينين ؛ الأول يتمثل في اعتبار البلاغة جزءاً لا يتجزأ من النقد ؛ وهو الاتجاه الغالب الذي ظل كثير من النقاد محافظين عليه منذ نشأة علمي النقد والبلاغة في القرن الثالث الهجري^(١) ؛ والثاني انفصال البلاغة عن النقد .

ويمثل الاتجاه الأول مجموعة من الدراسات لكبار النقاد ، أمثال الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز . وجدير بالإشارة إليه هنا تسمية ابن المعتز لكتابه «البلدعي» وقد تيممه ابن طباطبا في «حيار الشعر» ، وقدامة في «نقد الشعر» . وبعد هذا الكتاب الأخير مع كتاب البلدعي من أصول علم البلدعي التي استحذاها علمناه من بعد ، فقد نقلوا عنها كثيراً .

ويطالعنا هذا الاتجاه مرة أخرى في القرنين الخامس والسادس عند ابن رشيق في كتاب العمدة ، وابن منقذ في «البلدعي» ، ويعود فيظهر مرة أخرى عند ابن أبي الإصيص ، وعصام الدين بن الأثير في مصر ، في كتابيهما «تحرير التحرير» ، و«كنز البراعة» .

ويتميز في هذا الاتجاه الذي يجمع بين النقد والبلاغة بعمامة ، والنقد وعلم البلدعي بخاصة ، أسلوبان في التأليف ؛ أولهما يجمع بين الحديث عن علم الشعر في عمومته ، وتفصيل القول في صور التعبير في أبواب البلدعي ؛ وثانيهما يفرق الحديث عن أبواب البلدعي دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به .

ويمثل الأسلوب الأول ابن طباطبا في حيار الشعر ، والأسلوب الثاني قدامة بن جعفر في نقد الشعر . وأرى أمهما اختلاطين للاتهاميين في تاريخ النقد ، فاتبهما من بعد النقاد في المصنوع التالية .

ساروا على دربه مقلدين ، بل إن كل واحد قد ضرب فيه بسهم ، وأضاف إليه إضافات نقل أو تكثر .

ولا ينفصل هذا الاتجاه بالضرورة عن الدراسات الأخرى المتصلة بالنقد والبلاغة من قريب أو بعيد ؛ ونستطيع أن نجعلها في ثلاثة اتجاهات أخرى واضحة .

الاتجاه الأول هو الاتجاه البلاغي الصرف ، الذي يعني بالبلاغة علماً مستقلاً يفرقه الثلاثة : اللغوي والبيان والبلدعي ؛ وهو الاتجاه الذي أصله السكاكيني في «مفاتيح العلوم» ، وسابره فيه متبعوه وشارحوه ، من أمثال الخطيب الغزي وفي السعد الفتازلي .

والاتجاه الثاني هو الاتجاه الإنشائي – إذا صح لنا تسميته بهذا الاسم – وتنفق به كتب أصول صناعة الإنشاء والكتابة ، بدءاً من

فنى القرن السابع في مصر نجد الاتجاهيين واضحين في كتابي «تحرير التحرير» لابن أبي الإصيص ، و«جواهر الكنز» لنجم الدين ابن الأثير ؛ فقد تبع الأول خط قدامة بن جعفر وابن منقذ ، وتبع الثاني خط ابن طباطبا وابن رشيق القيرواني .

وإذاً فكتاب «جواهر الكنز» – وهو تلخيص «لكنز البراعة» – يمثل هذا الاتجاه الذي يجمع بين علم الشعر والبلدعي في منبج النقد . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إن كتاب تنبج البراعة صورة مكررة للعمدة ؛ بل هو تأليف متميز وإن سلك فيه مؤلفه طريق ابن رشيق وابن طباطبا .

وإذا جاز لنا أن نسمي هذا الاتجاه الأخير بنهج ابن طباطبا ، في تاريخ النقد ، فإن هذا لا يعني كذلك أن النقاد والمؤلفين الذين اتبعوه

درجوا في كتبها ، فعاشوها ورضعوا لبانها . أما المشاركة فقد تعرفوا اللغة تلقينا ، وكانت لحظتهم التي يتكلمها وهي الفرنسية ، فلم يروا في العربية سوى ظروف صوتية تحمى للمعنى . ولهذا الحديث أبعاد ليس المجال هنا للإضافة فيها .

والهم في الأمر أن البلاغة في مصر منذ القرن السادس الهجري بدت على غير ما عرفها المشاركة . وقد رسم معلها بعض البلاغيين المصريين كابن أبي الإصم ، وشهاب الدين عمود (في كتاب « حسن التوسل إلى صناعة التوسل ») ، وعماد الدين بن الأثير ، والسبكي في « عروس الأفراح » ، والقلقشندي في « صبح الأعشى » .

وهؤلاء البلاغيون وإن أفادوا من تراث البلاغة قبلهم بما آتاه عليه العرب والمسلمين مشاركة ومقاربة على اختلاف مشاربهم وتعاليمهم ، قد اختلفوا عن هؤلاء جميعا بترك الخاصة التي أقرنا إليها .

وقد نوتت تلك الدراسات بأهمية البلاغة ، واعتبر الديق الصورة المشتركة لها ، أو تعرض للجمل الذي تتجلى فيه بروقها ، فاعتم أصحابها ببعض صور الديق وفارقا في ذلك ، وضمنوه كل علوم البلاغة من معان وبيان وديع ، وأطلقوا عليها جميعا اسم الديق ، وأدرجوها معه تحت اسم آخر . . . والنظر إلى كتب « تحرير التحرير » ، و« ديبج القرآن » ، و« كثر البراعة » أو « مختصر » جوهري الكثر ، يستطعن أن يتبين ذلك في وضوح . وقد عرف صاحب جوهري الكثر الديق بقوله :

« وما الديق إلا من هذه القلقة مصدر أبدع . يقال : أبدع فلان فله . فإذا قلنا جلا من شيء جديد ، لا من نفاضة جيل آخر . و« ديبج » قد صار هذا اللفظ عند علماء الأدب عبارة عن الألفاظ المستطرفة ، التي توجد في حسن الكلام .

ويقول : كلام ديبج ، وكلام خرق ، فالديبج ينحصر بمعان الألفاظ ، والمخترع متعلق بابتكار المعاني التي لم يسبق إليها . وأول من سعى هذا النوع الديق ابن المعتز ، وألف فيه كتابا ، ولم يضمن من أبواب الديق إلا خمسة أبواب ، وهي : الاستعارة والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على المصدر ، والمذهب الكلامي .

ومن بعده نظر علماء الأدب في الديق ورسوموا معانيه أنوعا ، وسعوا كل نوع باسم ، حتى لقد تداخلت عليهم الأسماء ، وتكررت أعداد الأنواع . ثم إن من علماء البيان من ذكر من مصنفاته أبوابا وعدلها من البيان ؛ ومنهم من عد تلك الأنواع بعينها في مصنفاته من الديق . فمل هذا يحسر التفرق بين الديق والبيان في كل الأوضاع ؛ لأنه ما من باب إلا وله تعلق باللفظ والمعنى ؛ فمن أين يظهر لنا الفرق بين النوعين ؟ » .

وفي هذه الفقرة يخلص ابن الأثير جوهري الحديث في موضوع البلاغة عند أصحاب الألفاظ المالكي بين المصريين والشوام منذ القرن السادس وبعد تقسيم السكاكي للبلاغة إلى علومها الثلاثة ، وتحديد كل علم بعد يميزه عن غيره ، ويخلص غايته في التعبير .

وهذا الحديث متصل أوله بمعنى الديق كما حرفة نقاد الأدب في القرن الثالث ، وكما يته الجاسط في أكثر من موضع ، وكما عرف عند أصحاب الألفاظ الجليلين من الشعراء . وأراد ابن المعتز أن يكشف أصوله في كتاب الديق ، فميز هذه الأبواب الخمسة منه ، وكلها يجمع بين البيان والديق في مصطلح السكاكي .

« كتاب الصناعتين ، لأي هلال العسكري ، وانتهاه إلى كتاب « صبح الأعشى » للقلقشندي .

والألفاظ الثالث هو اتجاه الدراسات القرآنية المتصلة بالإعجاز ، من مثل كتاب « بيان مشكل القرآن الكريم » لابن تقي ، و« التكت في إعجاز القرآن للرسالي » ، وإعجاز القرآن ، و« الاتصال » ، و« دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، و« نهاية الإعجاز » للفخر الرازي ، و« الفطران » للمطوي ، و« ديبج القرآن » لابن منذر .

هذا فضلا عن جهود أخرى متفرقة لا يتطوعها اتجاه بعينه ، من أمثال كتب النقد المتصلة بمذهب بعينه ، أو قضية مثل قضية السرقات ، أو التي تعرض لشاعر أو مجموعة من الشعراء ، كالذي ألف من أخبار بشار وإلى نواس وإلى غام والبحري والمثنى ، أو طبقات الشعراء لابن سلام ، و« الشعر والشعراء » لابن تقي ، و« طبقات شعراء الحديث » لابن المعتز . . الخ .

ولاشك أن هذه الجهود وتلك الاتجاهات أثرت بصورة أو لآخر في عمل المؤلفين فيما عرفناه بقوله ابن طباطبا أو نحوه ، الذي عثله لنا الكتاب الذي نحن بصدده .

ولعل أن نشرح في الحديث تفصيلا عن صاحب الكتاب وكتابه ، ينبغي أن نلقت إلى ظلمة في التكليف البلاغي بدت سماتها واضحة منذ القرن السادس ، هي تلك الظلمة التي أشار إليها أمين الحولي في وضح التحليلين متباينين في التكليف البلاغي ؛ اتجاه المشاركة من أبناء العراق وفارس ، واتجاه الشوام والمصريين . ويطلب على الألفاظ الأولى الضيق واللتظيق ، و« جفاف الشاهد » وقلة الاهتمام بالتفصيل وتداولها ؛ ويطلب على الألفاظ الثانية عكس ذلك ، من قلة اعتماد الحدود ، وغلبة التلويق ، والامتانة بالتفصيل الكثيرة . وقد أشار بعض المصريين إلى ذلك فقال : ليست بلاغة المشاركة كبلاتنا .

ويتضح هذا القول عند مقارنة بعض مؤلفات البلاغيين من المشاركة بمن يقابلهم من الشوام والمصريين . فالسكاكي وفخر الدين الرازي والمطيط القزويني والسعد التتازلي يقابلهم ابن سنان الحفاني وزياد الدين بن الأثير وابن أبي الإصم وعماد الدين بن الأثير .

ومقابلة أعمال هؤلاء وأعمال أولئك يتضح صحة هذا القول بتباين الاتجاهين . ولا نستطعن أن نملئ ذلك إلا بفرض قد يصيب وقد يخطئ ، وهو اهتمام المشاركة بمضامين القول دون شكل اللفظ ؛ لأن اللغة العربية ليست لغتهم . ولما كان اهتمام المشاركة غالبا كان تنبها من اهتمامهم بتصرف إعجاز القرآن ، لأنه من فروض الدين وواجباته ؛ ولذلك فقد صرغوا مهم إلى تعصي إعجاز المعاني . ومن هنا كان علم المعاني والتراكيب هو الأساس في دراساتهم البلاغية ؛ وجاء علم البيان شارحا للمعنى ، وبينها له مؤكدا ، عن طريق الصورة ومدارك الحس ؛ ولما علم الديق فهو فضلة وزينة في تعيين الكلام .

ولم تكن نظرة غير المشاركة من علماء العرب كذلك النظرة إلى الديق ، بل اعتبروا الديق هو البلاغة ، ورأوا أن للصورة أو الشكل صلة بالمعنى ، وأنه كلما حسنت الصورة اكتسب المعنى حسنا . ولما دفعهم إلى هذا تلويحهم للغة ولعلماء من حيث هم أبناؤها ، الذين

وربما شرح لنا معنى البديع ، بما هو صورة للتجديد في الشكل ، كلام ابن طباطبا في مقدمة عيار الشعر ، حين يتحدث عن موقف الشعراء المحذنين والمولدين من عمل الشعر بقوله :

« وسعثر في أشعار المولدين بعجائب استأودها بمن تقدمهم ، ولعلقوا في تناول أصولها منهم ، وبسبوا على من بعدهم ، وتكشروا بإبداعاتها فسلمت لهم عند ادعائها ، للطفيل سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعاتها .

واللحظة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم سبّوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لظيفة ، وخلاصة ساهرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يرى عليها لم يتلق بالقيول ، وكان كالطرح للملول .

وبمع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء ، وفي صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم في الماني التي يكرهها على القصد للصدق فيها ، مدحاً ومجداً ، واقتحاراً ووصفاً ، وترغيباً وترهيباً ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر ، من الإغراق في الوصف ، والإفراط في التشبيه ، وكان يجري ما يوردونه منه مجرى القصص الخيالي ، والمخاطبات بالصدق ، فيحايرون بما يتأبون ، ويثابرون بما يجابون .

والشعراء في عصرنا إنما يشبهون على ما يستحسن من لظيف ما يوردونه من أشعارهم ، ويملع ما يخرّبونه من معانيهم ، ويلبّخ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضغك ما يوردونه من نوافدهم ، وأثني ما ينسجون منه وشى قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والمجاء ، وسائر فنون القول»^(١) .

وحاصل هذا القول أن المولدين أسوأ أشعارهم على بديع الصنعة ليشترتا من حصار التقليد للقدماء أو تكرار معانيهم التي فازوا بها في أغراض الشعر المختلفة . ومن هنا فالبديع على هذا الفهم يصبح صنعة مكتسبة ، لا طبعاً مفروصاً في الشعراء وصب . كذلك للح ابن طباطبا من معاني بديع المولدين إلى صلة ما يأتي به من بديع بصن الوقع لدى السامع أو القارئ ، الذي يقصد إليه الشاعر غالباً لئلا يرضاه ، فيثاب بما قدم ليروق مزاج الأثير ، أو يبلد في مجلس أنسه وسمره . وكانت نتيجة ذلك - كما أشار - هذه اللحظة التي يجد الشاعر نفسه فيها خارجاً عن صدق القصد والغاية ، إلى ضرب من اللئ والكلب بهذا البهرج والرويق الشكل .

وفي هذا القول لابن طباطبا طعن لعني البديع عند المولدين

وأصحاب البديع ، وإتهام لهم بالزيف ، وإتهام للبديع كذلك بأنه شكل باهر ، لا يقصد فيه الشاعر ذاتها إلى الصدق عن النفس . ولعل ابن طباطبا صي جتاً من البديع وثكاً عليه ولونه باللون الرمادي حزناً منه على وضع الشاعر في زمان كان فيه الشاعر قد صار متوسلاً بشعره ، لا لاحقاً بلسان حاله . ومع هذا فالبديع ليس كذلك دائماً ، بل هو من ناحية أخرى خروج على المألوف من طرق القول المألوفة أو المتواردة ، بما يتناسب وتلك التأثير الكبير في حياة الناس في العصر العباسي ، هذا التأثير الذي أدّى إلى تغير في الذوق ورهافة في الحس ، مع اختلاف في صور الحياة أمام الشاعر أدّى إلى تغير مدرجات الحس ، وإلى غتلة للمعاني من خلالها عن طريق اللغة ، فصابت اللغة الشعرية الجديدة للمولدين تغاير ما عرف من قبل لدى القدماء ، وصارت هذه اللغة جديدة لدى من اعتادوا الشعر القديم أو عاشوا في جوره العام ، فيهرجوا أقوال المحذنين والمولدين . ومع ذلك ما يتن ذلك المورق المحذنين من الحس في طريق البديع فجاءوا بما يخالف عمود الشعر أو طريقة العرب .

ومن هنا قد يلتبس المصطلح التقدي ويتداخل ، كما التبس مصطلح البلاغة وتداخل ، ويصبح البديع في صورته العامة (جامعا) لتضروب البيان والبديع مما في مفهومها الاصلاحي) غتلاً بمعنى الخروج على عمود الشعر ، أو مخالفة طريقة العرب .

وربما كان لهذا الخروج وقعه بين نقاد القرن الرابع ، وكانت له خطورته عندهم : فقد انقسموا في مواجهته فريقين بين مؤيد ومعارض ، على نحو ما كشفه لنا كتاب الموازنة للأمدى في موقعه من الشاعرين أي تمام والبحري . وقد رأينا من الأمدى حلة على أي تمام في إسراره في استخدام البديع ، أو طرق التعبير الجديدة في اللفظ والمعنى ، دون مراعاة الإلف أو المتوارث التصيري للصيغ البديعية ، من بديع لفظ كالجلس والطباق ، أو صور بيانية كالتشبيه والاستمارة .

ولكن حدة المعارضة خفت على الزمن ، وأصبح الغريب مألوفاً ، وصار الخروج على الموروث أمراً طبعياً ، بل لقد هذا الأكثر لياقة بالمعصر والزمن ، وأصبحت القزالب والصور التقليدية أمراً غير مرغوب فيه . ومن هنا ، ونتيجة لذلك ، أو رغبة من الشعراء والكتاب في للزيادة ، ظهرت الأنواع البديعية التي جاوزت الماتة نوع عند المتأخرين من أمثال ابن أبي الأصح .

وفي ظل هذا المفهوم أبدع المتأخرون ألواناً من التعبير تخالف القدماء وتعملوا ذلك ، ولم يأنسوا لتقديم فنهجهم ، ونشأ هذا الطق الجديد في القرنين السادس والسابع ليكرس هذا الاتجاه وبذمه . ونشأ في مصر والشام ويضع بلاد المغرب والأندلس الاتجاه إلى البديع المتأخر ، وما يقاربه من بديع السابقين ، وتصيح النماذج الأدبية أو الأملية شعراً ونثراً بما صاغه شعراء هذا المعصر وكتابه . وبعد الكتاب الذي تعرض له « جوهر الكتز » صورة واضحة لهذا الاتجاه .

مؤلف الكتاب :

كتاب « جوهر الكتز » تلخيص لكتاب أكبر هو « كتر البراعة في أدوات قوى البراعة » . وهذا الكتاب الأخير لمعاد الدين إسماعيل ابن أحمد بن سعيد ، كاتب الإنشاء في الدولة المملوكية . وقد نشأ

على جماعة من كبار علماء عصره من المصريين ، كالعالم الفقيه ابن دقيق العيد ؛ وقد كتب عنه شرحه لكتاب العمدة في الفقه^(١٠) .

ويبدو أن عماد الدين كان يساعد والده في ديوان الإنشاء في حياته ، وكان معه ابنه علاء الدين . وقد تولى بعد أبيه كتابة السر للسلطان الأشرف خليل بن قلاوون بعضاً من عامي ٩٩١ ، ٩٩٢ هـ ، وصحب بعد الأشرف السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، ورافقه إلى الشام حين غرض السلطان لحرب التتار . وهناك كانت وقعة حصص ، التي قتل فيها عماد الدين سنة ٩٩٩ هـ .

أما نجم الدين أحمد بن عماد الدين ، فخصير الكتز ، الذي أسمى مختصره «جوهر الكتز» ، فقد عمل بالكتابة ضمن كتاب الدرر ؛ وكان معه علاء الدين كاتباً للسر في دولة الملك الناصر محمد بن قلاوون . ولم يبلغ في ديوان الإنشاء مرتبة جلده وأبيه وحده ، ولكنه مع ذلك كان من صدر كتّاب الديوان ، ولقب بالصدر الكبير ؛ وهو لقب لا يمنح إلا لمن كانت له مكانة مرموقة . كما ذكر المؤرخون أنه كان من كبار الرؤساء ، ومن الملقبطين في كتابة الإنشاء ، وكان كذلك من يحضرون دار العدل مع السلطان .

ولم يترك نجم الدين شيئاً من كتبه ، أو لعلمنا لم نثر على شيء منها ، ولم يذكر أحد من المؤرخين شيئاً من مؤلفاته سوى هذا الكتاب «جوهر الكتز» .

وتوفي عام ٧٧٧ هـ^(١١) .

كتاب جوهر الكتز ومكانته

يُنسب كتاب البلاغة والتدقيق :

ينسب من حلة مؤلف الكتز عماد الدين أنه ألفه في آخرات القرن السابع الهجري ، وربما كان ذلك في سنوات التسعين من هذا القرن ، وربما كان اختصار ابنه له في مطلع القرن الثامن أو في الربع الأول منه على الأرجح^(١٢) .

ويُعرف نجم الدين بكتّاب والده وعمله في اختصاره بقوله : «... ولم يذكر لنا ما وقتت على الكتاب الذي ألفه والذي التقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل بن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد ابن الأثير الشافعي الحلي ، رحمه الله تعالى ، في علم الأدب ، وضمنه من أنواع ما لم يسبق إليه أدب ، ولا نحا نحوه في فقه إلا ذو لب لأريب ، وسماه «كتز البرصاة» ؛ وهذا الاسم مرافق للمسمى ... »

وهلقد وجدت في إسهابها على من يروم حفظه ، أو يقيده لفظه ، فتصدت اختصاره ، وغبته في سهولة تأويله ، وقصد أنظم شتات نوحه ليتنبه وعمله .

وهلقت منته على ذكر ما يحتاج إليه كاتب الإنشاء من المعلوم والفضائل ليهذ كتبا . ثم بينت له بعد ذلك ما يحتاج إلى معرفته أولاً من ترتيب ما يحفظه ويتعلمه من المعلوم والفضائل ، وفي ذلك من معرفة الصنائع . ثم بعد ذلك بينت له أيضاً ما يحتاج إليه من حسن الاستعمال لأعلمه . ثم بعد ذلك أيضاً أوضحت له السلوك إلى معرفة النظم والثر وكيفية الإنشاء ، وحل الآيات والأحاديث والشرع والأمثال ، وغير ذلك ، ليقتدى به الكاتب في مطلوبه ، ويصفي على منواله أسلوبه .

للمؤلف في أسيرة من كتاب الإنشاء في ديوان سلاطين مالكي الدولة الأولى (المالكي البحرية) ؛ فقد كان جلده شمس الدين محمد من كبار كتّاب الدولة ومن أعيان دمشق في آخرات العصر الأيوبي وصدر دولة المالكي . وقد لقب بالكاتب الرئيس ، وعمل بالكتابة في دمشق زمناً ، ثم انتقل إلى القاهرة .

وظل شمس الدين محمد بالقاهرة ، وخلف من بعده من أبنائه خلف عملوا في ديوان الإنشاء بالدولة للملوكة ، وصحبوا جماعة من سلاطينها الكبار ، ولأزموهم بمصر أو بالشام ، وقفوا على الكتابة لهم أو معاونتهم في شئون الدولة ، وفي السفارة بين الأمراء في مصر والشام . ومن أشهر أبناء محمد تاج الدين أحمد بن محمد بن الأثير ؛ وهو والد مؤلف كتاب «كتز البراعة» ، وجدّ خصمه أو صاحب المختصر «جوهر الكتز» .

ول تاج الدين أحمد بن محمد كتابة السر للسلطان الملك الظاهر بيبرس ، ثم السلطان الملك المنصور قلاوون ، وظل ملازماً له حتى تفرّد بالكتابة في حياته بعد وفاة كاتب سره فتح الدين محمد بن عبد الظاهر^(١٣) .

وسفر تاج الدين بين السلطان قلاوون والأمير سقتر بالشام فيما نشب بينهما من خلاف حول مراسلة سقتر للتتار دون مشاورة السلطان . ووجه تاج الدين إلى دمشق حاملاً إلى الأمير لوم السلطان ودعوتهم للحضور إلى القاهرة . وقام تاج الدين بالرسالة ، فذهب إلى الأمير دويخه وألامه حتى أتاه ، ووجد يورسك ولده^(١٤) .

وتوفي تاج الدين بين عامي ٦٧٠ و ٦٩١ هـ على خلاف بين المؤرخين^(١٥) . ولتاج الدين إنشاء عمل طريقة العصر ؛ ومعظمه رسائل ديوانية ، في المراسلات بين السلطان وحكام الأقاليم من أمراء المالكي ، أو مشوريات ديوانية ، ومراسم بالأمر بأشياء أو النهي عن أخرى ، أو إعلان نيات السلطان ، أو دعوة إلى جهاد . ومن خلال هذه الرسائل نرى نماذج من الوصف في مناسبات مختلفة . وهو إنشاء يقوم على السجع على اختلاف أنواعه ، بين طويل الفقرات وقصيرها ، فضلاً عن صور البديع المفصلي والمعنوي ، من جناس وطيح ، وتلميح وإشارة ، والقياس من آيات القرآن والشرع ، إلى غير ذلك من فنون الكتابة المعروفة آنذاك .

ولم تعرف له مؤلفات سوى هذه الرسائل المشورة في بعض كتب الأدب من ذلك العصر^(١٦) . ويُذكر له نظم كنظم غيره من كتّاب عصره ، تتلقفه الضميمة ، ويدور في موضوعات ومناسبات اجتماعية أو إخوانية ، ويورد ابن قزويني برفق غوثجدا له في اللصيح^(١٧) ، ويذكر له للفرغزلي قصيدة في الرثاء^(١٨) .

وأما ابنه — مؤلف كتاب «كتز البراعة» ، الذي نسب بعض المؤرخين خطأ إلى تاج الدين — فهو عماد الدين إسماعيل . وتبنت نسبة الكتاب إلى عماد الدين بخط ابنه مختصرة ؛ إذ يقول ما نصه : «ويوجد لونه ما وقتت على الكتاب الذي ألفه والذي التقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل ، ابن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد بن الأثير الشافعي الحلي رحمه الله ... » الخ .

ونشأ عماد الدين في مصر نشأة مترفة في بيت والده كتّاب الإنشاء الأول وكتّاب سر السلطان بعد وفاة ابن عبد الظاهر^(١٩) ، فخلق العلم

ووسمته بـ «جواهر الكثر» ؛ إذ أجل ما يذخر من الكنوز الجوهري .

ولعل هذا المختصر جمع أجل ما حواه الكتاب من اللغاني والألفاظ . ولم أتعرض لشيء سوى ذكر الباب وحده وشأهده ، وما لعله يمكن من الفرق بينه وبين الباب المفضل له . وأعرضت عن ذكر الشواهد والاختلاف في الحدود ، والإيرادات التي ترد على المسائل ، والشكوك التي تلقى عليها من غير أجوبة عنها ، والبحوث التي تقتضي الجدلالات في الكلام من غير وقوف عند حد فيها يجمع على الوقوف عنده ، بل أوضحت الجمادة التي سلكتها عليه هذا الفن ، وكثر استعمالها بينهم ، وأجمعوا على فصاحتها وبلاغتها وحسن تداولها بينهم ، مع غاية الاختصار الذي لم يخل بما يحتاج إليه ، ولا يمل عند مطالعته .

ويوجد من هذا الكتاب ثلاث نسخ مخطوطة ؛ إحداها — وهي أقدمها ، وقد تكون الأصل في النسختين الآخرين — بخط أحد علماء القرن الثامن ، كتب سنة خمس وعشرين وسبعمائة ، في العشر الأواخر من ذي القعدة ، وعليها إجازة من المؤلف نفسه بعد قراءتها عليه . وقد امتلك هذه النسخة رفاعة رافع الطهطاوي ، وعليها خط لعل فهمي رافع الطهطاوي . والأصل محفوظ بمكتبة عاتقة سوماج (رقم ٤٠٤٠٠) . وكان في حظ تحفيها ونشرها^(١٧) .

والكتاب — على ما ذكر مختصره نجم الدين — في علم الأدب ؛ ويقصد به علم الشعر والنثر ، أو النظم والكتابة ؛ فهو من نوع تلك الكتب التي صنف في الصناعتين ، على مثال كتاب أبي هلال المعروف ، وكتاب ضياء الدين بن الأثير والمثل السائر في أدب الكتاب والشاعر ، والجامع الكبير له أيضا . لكن اهتمام المؤلف منصب على الشعر ، وقليلا يعرض للكتابة ؛ فهو أقرب إلى كتاب العملة لابن ريشون من كتابي «الصناعتين» ، والمثل السائر .

واسمه ، كنز البراعة في أدوات قوى البراعة ، وهو يامه بقصد الحديث عن فني الكتابة والنظم ، وما ينبغي أن يعد لها باضهيا من أدوات ، وما يتطلب لها من صفات .

وفي تاريخ الأدب العربي والتفرد والبلاغة بمجموعة من الكتب ، يقصد بها مؤلفوها توجيه الكتاب والشعراء إلى صنعتي الكتابة والشعر ، بما أول ما يذكر منها كتاب أدب الكتاب لابن قتيبة ، وقواعد الشعر لتلمب . ويسبق هذين رسالة بشر بن الحنظلي في الكتابة والكتاب .

ثم يأتي في مطلع القرن الرابع ابن طباطبا ليضع أمام الشاعر هجا في عمل الشعر ، مستوحى من تجربته الخاصة فيه ، ويأمله على طريقة صنته وتقنيته ، وتلك في مقدمة كتاب «دعيار الشعر» . وهو كذلك يضع للشاعر الناشئ أداة تميته على قول الشعر ، في كتاب آخر — لم يصل إلينا — أسماه «تهذيب الطبع»^(١٨) .

وهو يذكر أدوات الشعر فيقول : «وللشعر أدوات يجب إحصاؤها قبل مراهه وتكلف نظمها ، فمن تعصت عليه أدته من أدواته لم يكمل له ما يتكلف منه ، ويان الحفل فيها ينظمه ، وخففت الميوب من كل جهة .

فمنها التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والرواية لفنون الأدب ، والمعرفة بأيام الناس وأتسليم ، وتقنيهم وتطعيمهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصريف في معانيه ،

وفي كل فن قلته العرب فيه . وسلوك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها ، وسكاياتها ومثالها ، والسنن المستلثة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتصغيرها ، وإطنابها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألقائها ، وجزالة معانيها ، وحسن ميادياها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيقاع كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز في أحسن زى ، وأبهى صورة»^(١٩) .

وجاء أبو هلال في الصناعتين ليقرب بين عمل ابن قتيبة في أدب الكتاب وابن طباطبا في عيار الشعر ، ويضع منهجا للكتاب والشاعر يتعرفان من خلاله أصول الصنعة البيانية في الفنين ، ومنه يعرض أصول البلاغة وما فيها من ضروب الحماسن والمقايح في فنون التعبير المختلفة ، لفظية ومعنوية .

يقول أبو هلال في ختام كتابه : «وعل أن هذا الكتاب جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم يجمع كتاب أعلمه» . على أنه يضيف سببا آخر أو غاية أخرى للكتاب غير تعرف طرق الصنعة البيانية ؛ هذا السبب وتلك الغاية هما معرفة حقيقة إعجاز القرآن وسره ؛ فيقول : «وقد علمنا أن الإنسان إذا أفضل علم البلاغة ، وأكمل بمعرفة الفصاحة ، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف ، وبراعة التركيب» .

ونخرج من هذا الكلام ، ومن صحيفة بشر بن الحنظلي ، ومن قول ابن قتيبة في مقدمة أدب الكتاب ، بأن تعلم البيان كان قد أصبح واجبا دينيا . وقد دعم ذلك دعوة المعتزلة منذ أضرعات القرن الثالث ، كما يتضح من رسالة بشر ، وكتابات الجاحظ عن البيان والتبيين ، وحجج القرآن ، ونظم القرآن ، وآي القرآن . . إلى آخر مؤلفاته في هذا المجال .

وظل أبو هلال على ذلك بعد القرن الرابع ، فامتزجت دراسات البيان القرآني بالدراسات البلاغية ، واتصلت هذه وتلك بكتب البيان والبلاغة المتعلقة بتعليم الإنشاء ، أو الشعر ، وظهرت في النشائج والالهامات التي أشرنا إليها في أول هذا الحديث .

إذن فقد صدر مؤلف جواهر الكثر عن الرغبة نفسها ، وهدف إلى الغاية التي هدف إليها ابن طباطبا ، وهي تعليم الصنعة البيانية شعرا أو نثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التي تعين على تلك الصنعة ، التي ذكر ابن طباطبا جملة منها ، وكررها ابن الأثير ضياء الدين ، وهي : معرفة اللغة والنحو ، ورواية فنون الأدب شعرا ونثرا ، ومعرفة أخبار العرب وأتسليم ، وتقنيهم ، والوقوف على مذاهبهم في تأسيس الشعر .

ويضيف ضياء الدين إلى ذلك حفظ القرآن الكريم والحديث النبوي ، ومعرفة البلاغة والفصاحة .
ويقول مؤلف الكتاب ، متبعا قول ضياء الدين :

«وذكر عليه هذا الفن أن كتاب الإنشاء له أن يتشبه بكل فن ، حتى ما يتقوله للمنطقة عند جلوة المروس ، وما يتقوله للتبعية في الملمح ، وما يتقوله للمثاني في السوق فهذا الاعتبار صال الكتاب مدفوعا إلى معرفة كل شيء من العلوم والصناعات ، ليخاطب بها عند الحاجة إليها ، ويأمر صاحب كل وظيفة بما يجب عليه فعله ، وينهى صاحب كل وظيفة عما يجب النهي عنه في وظيفته . وليس له وصول إلى

وتتكفل معظم تلك الأدوات المشار إليها في أقوال الثلاثة بهذا كله من حيث الصحة والسلافة وشمول المعرفة ، وتنفرد المعرفة بأصول البيان ، وأسرار البلاغة والفصاحة ، بالصور أو جمال الشكل . ومن هنا نجد ضياء الدين وعصام الدين هنا في الكثر يركزان على علوم البلاغة ، ويفضلان في عناصراها .

يقول عماد الدين :

وقد ذكرنا جملة من الأصول التي ينبغي لكتاب الإنشاء تحصيلها ، لتكون عوناً له على كلامه ، وقاعدة يبنى عليها في حسن نظامه ، وإلا فإذا أراد الكتاب تكميل نفسه ، فليطلب أقواله حلال البيان والبدیع ، وليبرز غرائس ألفاظه متقلدة جواهر الفصاحة ، متناسبة الترتيب .

وليس صناعة الإنشاء كلاماً مضي ، ولا لفظاً بالمقاصد غير موفى ، ولا تطبيقاً ، حاله من البلاغة حائل ، ولا هذا كما قيل : وقائع ما تحتها طائلز . إنما كتاب الإنشاء من أجل كلامه بالفصاحة والبيان ، والبلاغة والبيان ، وحسن الألفاظ وجودة المعاني ، وحسن تباعد مخارج الحروف ، واستعمال الكلمات العربية غير المحروسة ولا المتشورة ، والاحتراز من الكلام المبتذل بين العامة ، والاحتراز من الكلام المصير به من معنى يكره ذكره ، والإتيان بالكلمة المؤلفة من أقل الأوزان تركياً ، والكلمات المبنية من حركات خفيفة . والمؤونة في تركيب الألفاظ ، ومعرفة المعاني وأساليبها ، على اختلافها وتباينها ، والأساليب المشتركة ، فيفهم من الاسم معنيين مشتركين ، ويفهم منه معنيين مختلفين .

وهو حيث ذكرنا هذه الأنواع التي يعمل الكتاب بها كلامه ، فينبغي أن نشرح كل نوع من الأنواع التي ذكرناها وبين حله وحقيقته ، وطريقته وشواهد ، وكيفية معرفته والاستدلال عليه ، وسن التوصل إليه .

ثم يشرع في تفصيل أبواب الكتاب بعد ذلك ، ويبدأها بالحديث عن أبواب البلاغة : البيان والبدیع والفصاحة والفرق بين بعضها وبعض .

وهو في حديثه عن الفصاحة والبلاغة يكرر بكلام ضياء الدين ابن الأثير ، الذي جاء بدو به بكلام ابن سنان في سر الفصاحة ، وتعميقه في بعض جوانبه .

وهو يتبع هذا التمهيد أو التقدمة للكتاب ، الذي عرف فيه بموضوعه ومطلبه ، حديثاً مفصلاً يقسمه أبواباً تبدأ ببلاغة أبواب شاملة أو جامعة ، هي : باب في الفصاحة والبلاغة ، وباب في علم البيان والبدیع ، وباب في الحقيقة والمجاز . ثم يتبع هذه الأبواب بأبواب اعتاد سلفوه من مصنعي علم البديع إدراجها فيه تحت أبوابا في البيان ، كالأستعارة والتشبيه ، وأبواب البديع اللفظي ، وأشهرها الطبق والمقابل ، والمجناس . . الخ ، ويبدأ المعاني ، كالكناية والتورية والتزجج والافتقار . الخ ، دون فصل بين ما هو بيان وما هو بديع معنوي أو بديع لفظي .

ويرجع في تعريف كل نوع مما يذكره إلى من سبقه ، أمثال السكاكي والفخر الرازي وابن مقف ، وابن أبي الإصيح وضياء الدين بن الأثير ، وكثراً ما يبدع أبواباً في باب لغوي . ولم يهتم بذكر المعاني أو النظم ،

بلوغ مقاصده من غلبة كل أحد بما يليق به ، والتمكن في صناعته ، إلا إذا استعد لذلك بتحصيل أصول يرجع إليها . فعنا : أن يحفظ كتاب الله تعالى ؛ إذ له ثلاثتان في حفظه : إحدى القائلين أن يدخل في زمرة من أتى عليه رسول الله صل الله عليه وسلم بقوله : وخيركم من تعلم القرآن وعلمه ، وما ورد في فضل تعلم القرآن واختام أجوره واكتساب حسنة أكثر من أن يحصى ، فهذه قائمة أخروية .

والقائمة الثانية أن يطلع على أسرار الكتاب العزيز بكثرة تلاوته ، ويتدرب باستعماله في مطاوى كلامه ، والاستشهاد به في الوقائع المناسبة لكل آية من آياته . وهذه قائمة تحصل له المقاصد الدنيوية .

ومنها حفظ جملة من الأحاديث النبوية ، لفائدتين : إحداهما تركها بالحديث والقائمة الثانية السلوك به مسلكت كتاب الله العزيز ، باستعماله في مطاوى كلامه ، مكان الاستشهاد به ، وعند الاحتياج إليه ، بأمر أو نهي ، بشرط لزوم الأدب الشرعي في استعماله ، حتى لا يستعمل فيها يكره الاستعمال فيه شرعاً .

ومنها معرفة الطريق إلى تعلم الكتابة وأوصافها .

وقد أشار ضياء الدين إلى ضرورة حفظ القرآن والتدرب باستعماله وإدراجها في مطاوى كلامه ، وجعله النوع السادس من أبواب الكتاب والنظم . كما جعل النوع السابع حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي صل الله عليه وسلم ، والسلوك بها مسلكت القرآن الكريم في الاستعمال .

وقد حرص المؤلفان ، وكلاهما من الكتاب ، على هذين العنصرين على خلاف في ترتيبهما ؛ ففي حين جعلهما ضياء الدين الدين الأثارين السادسة والسابعة من أبواب الكتاب ، جعلهما عماد الدين أولى أدواته وثانيتهما .

وربما كان لوقف ضياء الدين هذا دلالاته الاجتماعية في عصر حرص رجال القلم فيه على جعل العلوم الدينية ، وعلى رأسها حفظ القرآن وتفسيره ، من أول شغل طالب العلم بعمامة . وقد خصصت مدارس للقرآن وأخرى للحديث في هذا العصر ، على نحو لم يكن مهوداً من قبل^(١٦) .

وقد ساد في كتابات الكتاب كما شاع في نظم الشعراء الاتيأس من آيات القرآن أو تضمين ألفاظه ومعانيه ، والاستعانة بها في صياغة عباراتهم ، واعتبر ذلك ضرباً من فنون التبرير أو بديها ، وألف فيه بعض الكتاب ، كضياء الدين ، وجعلوا آيات القرآن كالشمر في الاستعانة بها على القول^(١٧) .

وتأتى بقية أدوات الأدب كتاباً أو شاعراً كما أشار إليها ابن طباطبا وضياء الدين ، وإن أضف كل من ضياء الدين وعصام الدين أشياء مساعدة ، توافق العصر ، أو فيها أهمية لكتاب المبدعان بصفة خاصة ؛ إذ كان ينبغي لكتاب المبدعان أن تنص معرفة المعاني ما يشغل الناس ويهم السلاطان أو الحاكم من أمور العصر والبلد والناس من رعية ، في أسلوب عربي سليمة ، لا خطأ فيه ولا غل ، ولا جمل بموضوع الكلام .

ولا شك أن عناصر العمل الأدبي الجيد لا بد أن تكون سليمة من كل ما يعيها من حيث اللفظ والمعنى ، مع التشويق وتناسق الكلم في صورة جملة مشرقة .

يقول في تعريف الأول : وحقيقة هذا الباب أن يتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه ؛ ومنه قول الشاعر :

وخلا السيلاب به فليس يسجل
غردا كفسل الشارب المتحززم
هزجا يحك ذواحه بملوامه
قلح المكب على الزناد الأجل

هذا الشاعر ابتدع معنى لم يسبق إليه ، ولم يشبهه أحد فيه .

وفي حسن الأتياع يقول : وحقيقة هذا الباب أن يأتى للتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ، ويجيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعا من المحاسن . مثال ذلك قول جرير :

إذا غضبت عليك بشو شمسم
حسبت الناس كلهم غضبابا

أخذ أبو نواس وزاد عليه حسنا في قوله :

وليس عمل الله بمستنكر

أن يجمع العالم في واحد

ويضم إلى هذه الأيواف في الصنعة الشعرية أو البديع أويوبا في موضوعات الشعر ، كباب المجد ، وباب المديح ، وباب النسب والزلزل والفرق بينها ، وباب الاختلاف ، وباب الرثاء ، وباب الإغراء والتشريف ، وباب الحكم والأمثال ، والعتاب .

ومن هذا البيان لأيواف الكتاب وموضوعاته ، يمكن القول بأنه يجمع بين الحديث عن عناصر علم البديع الأساسية ، مع الحديث العام عن أصول علم البلاغة وفنانيها ، وعلاقتها بأصول الكتابة الفنية ، والحديث عن الشعر من حيث تعريفه وطبقات شعرائه وموضوعاته وأشكاله وصوره .

وإذا انتهينا إلى أن البديع عندنا — كما هو عند غيره من علماء البديع المصريين — جامع لصور التعبير الفنية في الشعر والنثر حتى عصر المؤلف في القرن الثامن ، أمكن القول بأن هذا الكتاب في مضمونه يكشف عن عونه : «قنوات ذوى اليراعة» من الكتاب والشعراء .

وإذا ما استبعدنا الشق التعليمي ، وجدنا الكتاب حافلا بمناصر البحث البلاغي والنقد ، وجدنا به مواضع جديدة في هذا الميدان .

وأول ما يسترعى انتباهنا قلة أيواف البديع نسبيا عن مثيلاتها في كتب البديع المعاصرة ؛ ذلك أنه لم يوفقهم على كثرة التفرع ، بل حاول — على العكس — ضم الأيواف المتشابهة والمتقاربة .

ونلاحظ على أيواف البديع تلك الأساه التي اشتغها العلماء من الفنون ، وبخاصة فن السجع وزخرفة الثياب كالنثر والتشريع والتسيم ؛ فهذه كلها استعارها علماء البديع من زخرفة الثياب وتوشيتها بصور مختلفة من الوش .

فالتعريف يعني تكرار وحدات زخرفية كالطراز ؛ وهو الحظ في نهاية الثوب . وقد لجأ المترجمون أو طرازون أو ثلاثة . وقد شبهوا به ما يلي في آخر البيت من تكرار لكلمتين أو ثلاثة ، أو عطف كلمتين أو ثلاثة . . وقد أورد من أمثلة قول الشاعر :

أسودكم بشي خفاف جنتي
صجلب في صجلب في صجلب

ولم يفرد ما بابا بعينه ، لأنه لم يتم بتأرياق تقسيم السكاكي لعلوم البلاغة على ما أشرنا من نيج المصريين في التأليف البلاغي .

كما نلاحظ عدم اتباعه لنهج ضياء الدين ، مع واضح تأثره به ؛ فقد بنى ضياء الدين كتابه على مقدمة ومقالات ؛ تحدث في المقدمة عن موضوعات علمية فيما يتصل بصناعة الكتاب والشاعر من أدوات ، وعرف الفصاحة والبلاغة والفرق بينها ، إلى غير ذلك من هذه القضايا العامة . وأما المقالة الأولى ففى الصناعة اللفظية ؛ وتضم للحديث في اللفظ مفردا ومركبا وما يتبعه من أنواع البديع وهي : السجع ، والتجنيس ، والترصيع ، والوزم ما لا يلزم ، والمولونة ، واختلاف صيغ الألفاظ واتفاقها ، والمخالطة ، والمناظرة . والمقالة الثانية في الصناعة المعنوية ؛ وتضم حديثا عن الاستعارة والتشبيه والتجريد والاتصاف ونقطة ما يذكر غالبا من أنواع البديع ، وتبلغ ثلاثين نوعا .

ويتفق عماد الدين مع ضياء الدين في كثير من هذه الأنواع اللفظية والمعنوية ، وإن لم يقسمها تقسيمه — على ما بينا .

ونلاحظ في الصلبيين أويوبا ليست في صورتها العامة من بديع اللفظ أو بديع المعنى ، بل هي من قضايا النقد ؛ وإن اتصلت بسبب قضية اللفظ والمعنى ، والتقليد والإبداع ، ومنها قضية السرقات ؛ إذ يورد ضياء الدين النوع الثلاثين من مقالة الصناعة المعنوية في السرقات الشعرية ، ويعلل إيرادها هنا بقوله :

«لربما اعترض معترض في هذا الموضع فقال : قد تقدم نثر الشعر في أول الكتاب ، وهو أحد النثر من النظم ، ولا فرق بينه وبين أحد النظم من النظم ، فلم يكن إلى ذكر السرقات الشعرية إذا حلفت . ولو أنعم هذا للمترضى نظره لظهر له الفرق ، وعلم أن نثر الشعر لم يتعرض فيه إلى وجوه المأخذ ، وكيفية التوصل إلى مدخل السرقات ؛ وهذا النوع يتضمن ذكر ذلك مفعلا» (١٨) .

ويقول : «واعلم أن الفائلة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أحد المعاني ؛ إذ لا يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول» . ويعترض على من قال من العلماء إن القدماء استغفروا معاني الشعر ، ومنهم ابن طباطبغا ، فلم يبق أمام المحققين — على قولهم — سوى إعادة صياغة المعاني القديمة في صور جديدة أدت إلى ظهور البديع . لكن ضياء الدين يرى أن المعاني الشعرية متجددة بتجدد الأحوال والعصور . يقول : « وافتتح للشعراء هذا الباب في التقصيد ، وكثرت المعاني الملقوة بسببه ، ومازال الأمر ينمو ويؤيد ، ويؤق بالمعاني الغريبة ، واستمر ذلك إلى عهد الدولة المملوكية وما بعدها ، إلى الدولة الحمدانية ، فظفم الشعر وكثرت أساليبه ، وتشعبت طرقه .

ومن هنا كان بعض الأخط — وهو الجيد للمحمود ، الذي نبىء عن حسن تصرف من الشاعر المتأخر — ضروبا من البديع ؛ لأنه كسا للمعنى العام ثوبا جديدا ، وأخرجها إخراجا لم يتسن لسابقه ، أو أنه أضاف إلى المعنى إضافات غرت من صورته ، أو يكون قد أخرج للمعنى من سياقه الموضوعي ، وغير ذلك من صور التصرف التي أشار إليها التقاد في حديث المأخذ أو السرقات . من هنا جاءت بعض أيواف البديع تحت إلى المأخذ بصفة . وقد أورد صاحبنا عماد الدين منها في أيواف كتابه مما يقع تحت هذا اللون باب سلامة الابتداء من الأتياع (١٩) ، وباب حسن الأتياع (٢٠) .

يَا مَيِّدَ الْخُصَاءِ هَذِي سُنَّةٌ
فَيَبِيئُكَ فِي الطَّبِّ أَنْتَ سَفَلْتُهَا
أَوْ كَلَّمَا عَطَتْ سَيُوفُ جُفُونِ مَنْ
سَفَحَتْ لَوَاجِظُهُ الدَّمَاءَ سَفَلْتُهَا

فلجئنا التام على الصورة المعهودة عند البيهقيين تورية مفترقة ،
والتورية - على المكس - جناس متعمد ، أو مقترن .

ويضمون ضمن بدع المعنى كل ما يتصل بالمعنى من حيث إيمازة
وتفسيره وتفسيره وإقلامه . ويأتى هذا في أبواب ، كالطلي والنشر ،
والتهديم والترويض ، والإبدال والتشبيح ، والتقسيم والتفسير . وهذا
أيضا من مكتب الحضارة وغلبة المطلق ، أو ربما كانت هذه الأبواب
صورة من صور الاهتمام بالمطلق وعلموه ، وأثرها على فنون القول أو
البدع .

وهكذا نرى أن البدع حصيلة الحضارة وتنوعها بين عطاء حسى ،
أو ممتزج فكري . وهو في النهاية يجلب للمتعة الحسية والفنية معا .

والقسم الثامن من موضوعات الكتاب غير البدع مما يتصل بالشعر
وعلمه وعمله ، أو صنعه . وقد عرف فيه الشعر ، وذكر شيئا من علم
المروض والغافية ، ثم عرض لمكانته وفائدته ، ومقارنته بالكتابة
ومضاره ، ونوع البنية والأرجال والفرق بينها ، وموضوعات الشعر
المعروفة من غزل ومديح وهجاء ولغز وعتاب واعتذار وزهد وحكم
وأمثال ووصف الخ . .

ونلح الآن إلى كل جانب من هذه الجوانب ، مكتفين بما نراه
طريفا في الكتاب . فقد عرف الشعر وعروضه فقال :

« فأما حده فهو اللفظ الدال على معنى ، المقصود فيه الوزن
والغافية . . . وأما عروضه فالمروض في اصطلاح العروضيين هو اسم
للجزء الأخير من النصف الأول من البيت ، وإنما سمي عروضاً لكثرة
دوره ، كما سماه علم قسمة الموارث فرائض ، لكثرة قولهم فريض
الزوج كذا ، وفريض الزوجة كذا ، وفريض الأم والأب كذا .

وهو مأخوذ من المروض التي هي الناحية . وقيل مأخوذ من
قولهم : ناقة عروض ، أي صعبة ، لم ترض . وقيل هو مأخوذ من
المروض التي هي الطريق في الجبل » (٣٦) .

وفي حديثه عن فضل الشعر وتفضيل ابن رشيق له على النثر يورد
قول والده صاحب الكتاب في عكس ذلك فيقول (٣٧) :

« والذى رحمه الله : وهذا الذى ذكره ابن رشيق من فضل
الشعر على النثر لا يسلم إليه فيما أعدها ، وذلك أن كبار أهل الأدب
أجمعوا على أن الكلام النثر أفضل من الكلام المنظوم ، واستدلوا على
ذلك من أربعة أوجه :

الأول - أن القرآن الكريم ورد نثرا ، ولولا علمية النثر لما أنزل
الله الكتاب العزيز على أسلوبه . والقرآن العزيز مسجود ، ومن المعلوم
أن المعجزات لا تحيى إلا من الطريق الأصعب ، التى لا يمكن لأحد
الإتيان بمثلها . فحيث لا كان النثر من أقوال الملققة جملة الله تعالى ،
معجزة لرسوله ، لميجز به فصحاء العرب . وكانت العرب يسهل
عليهم الشعر ، ويصعب عليهم النثر حتى إنه لم يسمع لأحد منهم نثر
إلا القليل ، مثل قيس بن ساعدة ، وجماعة قليلة عشر معشار
الشعراء .

فَرَوْنُ فِي رُؤُوسِ فِي رُؤُوسِ
صَلَابُ فِي صَلَابُ فِي صَلَابُ

ومنه قول الشاعر :

وَتَسْقِي وَتَشْرِبُ مِنْ رَحِيقِ
خَلِيقُ أَنْ يَلْقَبَ بِإِلْفُوقِ
كَأَنَّ الْكَلْبَ فِي بَيْعِهَا وَفَيْهَا
عَلِيقُ فِي عَلِيقِ لِي عَلِيقِ

وقد يأتى على غير صورة العطف أو التابع في كلمتين أو أكثر ، كما
في قول أبي تمام :

أَصَوَامُ وَصَلَرُ كَادَ بَيْتِي مَكُونَا
بِقَمَرِ السَّوْدَى فَكَلَامَا بَيْتِي
ثُمَّ انْتَبَرَتْ أَيْتَامُ مَجْزُرُ لُزْنَتِي
مُحَوَّرُ أُنْسَى فَكَلَامَا أَصَوَامُ

ثُمَّ انْتَفَضَتْ تِلْكَ السُّنُونُ وَأَهْلَهَا
فَكَلَامَا وَكَانَهُمْ أَغْلَامُ

ويكون في صورة ثلاثة يسميها أصحاب البدع بالترويض ، يقول
ابن أبي الأصمعي هو من الوشيمة ، وهي الطريقة في البرد المطلق ،
فكان الشاعر يحمل البيت إلا آخره ، فإنه أتى فيه بطريقة تعدد من
المحسن (٣٨) .

ومنه قول الجعفي :

لَمَّا مَشَيْتُ بِهَيْلِ الْأَرَاكِ تَغَابَتِ
أَصْلَافُ قَضَائِي بِهَيْلِ
فِي خَلْقِي وَشَرِي وَوَضَعِي لِلتَّغَابِ
وَشَيْبَانِي : وَشَيْ رُبَمَا وَوَضَعِي بِرُودِ
وَسَفَرُونِ فَاجْتَلَيْتُ عَمَلِي زَانِيَا
وَوَضَعِي : وَوَضَعِي جَسَدِي وَوَضَعِي
فَمَقِي بِمَسَامِينَا الزَّمَانِ وَبِوَضَعِي
بِوَضَعِي : بِوَضَعِي نَسَوِي وَبِوَضَعِي

وذكر ابن طباطبا من هذا اللون شعرا لأحد بن أبي طاهر ، وعده
من الشعر الذى يحول الهم ويضلل الفهم ، وأنه من الشعر الصفو الذى
لا كدر فيه . يقول :

إِنَّمَا أَبُو أَحْمَدُ جَاءَتْ لَنَا يَدُهُ
لَمْ يَسْجُدِ الْأَصُوفَانِ الْبَحْرُ وَالْخَطَرُ
وَلَنْ أَهْلُهُ لَمْ تَرَوْا بِفَرْثِهِ
تَهْلُكُ الْأَتُورَانِ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ
وَلَنْ مَخْشَى رَأْيِهِ أَوْ حَذُّ مَرْزُوقِهِ
تَلْمِزُ الْمُنَاصِبَانِ السَّبَبُ وَالْقَدَرُ

ولا شك أن هذا الضرب من البدع الذى أسماه فوق العصر ،
وكان من مكسبات الحضارة ، هو صدى لصور الترف وأتباع اللع
الحسية السعيدة والبرصية . وقد أبدعه الشعراء وروى عنه النقاد ،
وصلت سنة وقيمة فنية من قيم الشعر العربى في العصور البدعية . وقد
تفرج الحس بالفكر فيها عرف ببيع المعنى ، كالتورية والإشارة
والطعن . فما جاء من التورية المترتبة بالتجنس قول الشاعر (في
طبيب حيون ، أو كمال) (٣٩) :

والنظم فقد كان سهلا على صبيانه ونسائهم ، وهذا دليل صعوبة مسلكت النثر وشرف منزله ، وضد ذلك النظم .

والوجه الثاني أن النثر ينوب متب النظم ، ولا ينوب النظم متبها ؛ وذلك أن الكلام المتشوق يقل فيه الزيادة في اللفظ والمبنى ، بخلاف النظم ، فإنك إذا أضفت إليه معنى من المعاني فلا بد من زيادة في النظم أو نقص ، فبطل في النقص وعلى في الزيادة ، وهذا إذا تحرى الوزن فإنه يحتاج إلى ذلك ضرورة .

والوجه الثالث من الأكلة على تفضيل النثر أن تقول إن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل مراد كثيرة من علوم شتى ، والنظم فإنه يقول من لا يشم الفضيلة راحة ، ولا حصل من آلائه شيئا . وكثير من الناس يقول الشعر الحسن من غير مائة حاصلة ، لكن بطريق الاضغاط ، كالسوقة وأرباب الحرف .

والوجه الرابع أن صاحب النثر مرموق بعين الإكرام ، لعلو منزلته ، بخلاف النظم ، فإنه إذا تملو درجة من رتبة المستطين ؛ وإذا جمل من ذلك وحلا شعره كان في النسب والفزل . وذلك كله ضد النثر ؛ فإن النثر في الغالب لا يكون إلا في الأشياء العظيمة ، كالعظم والخطب ، والقرابين والخواهي ، وأحكام الدنيا والآخرة ؛ فهو ضد النظم . والمراد في الأمرين ظاهر .

فدل ذلك على أن النثر أشرف من النظم .

يتضح من هذا القول الذي أورده صاحب الكتاب في تفصيل النثر عصبية للفن الذي يمارسه . وهذا القول استمرار لفقرات سابقة للكتاب ، يفصلون بها الكتابة على الشعر ، لمهارة الشعر في العصر ، ولأنه وردت الشعر في الشرف ، وتراجع الشعر بسبب التكسب إلى منزلة أدنى .

ومع ما قاله المؤلف من تقديم للنثر فإنه أورد من ابن رشيق وغيره أقوالا في الدفاع عن الشعر وفضله^(٣٦) ، منها شفاة كعب بن زهير وإتفاة شعره له من القتل .

وإلى جانب تلك المنافع هناك مضار يذكرها نقلا عن ابن رشيق كذلك .

ويذكر البداية والأرجال ويقرق بينهما فيقول^(٣٧) :

أما البداية فلأنها عند كثير من الناس هي الأرجال ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن البداية فيها فكرة ، والأرجال ما كان تدنقا وانجلا ، ولا يتوقف قائله فيه . ويعرض لأهلة ساقها ابن رشيق في المصلة .

ويتحدث بعد ذلك عن عمل الشعر فيقول^(٣٨) :

فأما عمل الشعر فإنه يحتاج إلى شدة القرينة ؛ لأن الشاعر وإن كان حلقا ، فلا بد له من شدة القرينة ، ومن قرة تعرض له ، فإن غلغله عليها قيل أسفى الشاعر وأفسى . كما يقال : أضفت الجمالية وأضفت ، إذا انتطع بعضها . وكذلك الشاعر إذا خلا شعره من المعاني فيبقى وزائنا .

ويذكر طبقات الشعراء إلى عهده فيقول^(٣٩) :

والشعراء طبقات فمنهم شعراء الجاهلية ، مثل امرئ القيس والناطقة والأعشى وزهير بن أبي سلمى المرقى وطرفة بن العبد ومن ينسبهم . هؤلاء طبقة واحدة ، وشعرهم قريب بضمه من بعض .

ثم بعد هذه الطبقة طبقة المخضرمين ، وهم الذين كانوا في الجاهلية وأندركوا الإسلام . وسمى الشاعر منهم غصبرا لأنه استولى حقه من الشعر في أيام الجاهلية ، ثم لما دخل الإسلام صار نفسه في الشعر غير ذلك النفس التي كان في الجاهلية . منهم كعب بن زهير بن أبي سلمى ، وأصوه جبير ، والخطبة ، ويكنى أبا مليكة ، وأسمه جرول ، وأويس بن حجر ، وأبو ذؤيب الحظي ، والشماخ ، وليبد ، وعبدلش بن زهير ، والأسود بن يفر ، والمخبل بن ربيعة ، والنسر بن تولب .

وبعد هذه الطبقة طبقة الإسلاميين ؛ وهم الذين ولدوا في الإسلام ؛ منهم جرير ، والفزرق ، وعبد الله بن عيس الرقيات ، وعمر بن أبي ربيعة ، والأخطل ، وكان نصرانيا ، وفو الرمة ، والقسطلي ، والأحوص ، ويزيد بن الحظيرة . وهؤلاء الشعراء المذكورون في هذه الطبقة هم الذين كانوا شعراء الدولة الأموية .

ثم من بعدهم شعراء الدولة العباسية ، مثل سديف ، وروبة بن المصباح ، ومن يجري مجراهم . ثم بعد هذه الطبقة طبقة المولدين من الشعراء . وسمى الشاعر منهم مولدا لأنه كان عربيا غير محض ، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة . ولا يستشهد بأشعارهم في اللغة ؛ وخالفوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار ، مثل بشر بن يرد ، وأبي نواس ، وسلم بن الوليد صريح الغواني ، وسلم الخمار ؛ سعى بذلك لأنه باع مصصفا واشترى به طنبورا .

ثم بعد طبقة المولدين طبقة المحدثين . وهم الذين حدثوا عن المولدين ، كأي غام ، والبحري ، ومروان بن أبي حفصة ، وعمل بن الجهم ، وعمل بن العباس ، وابن الرومي ، ومن يجري مجراهم .

ثم من بعدهم الطبقة المسماة بالطارز للمحب ، وهم شعراء دولة بني حمدان ، مثل حنظلي ، وأبي فراس ، والسلاسي ، وابن نسيئة السمدى ، وابن حجاج .

ثم من بعد هذه الطبقة شعراء بني صالح وبني مروان ، مثل أبي العلاء المرمرى ، والشريف الرضى ، وابن أبي حصينة ، وابن حيون ، والحفاجي .

ثم من بعد هذه الطبقة شعراء الحرفية ، مثل الغاضي الأرجلي ، وأبي حيد الله القيسرائي ، وسعيد ابن سناء الملك ، وأبي إسحاق الغزوي ، وابن الساعلي ، وهرقة ، وابن منير الطرابلسي ، وابن أفلق ، والشريف أبي يعلى ابن المبالغة ، والحسين يمس ، وعصارة الجيني .

ثم بعد هذه الطبقة شعراء بني أيوب ، وهم شعراء المائة السادسة ، مثل راجع الحلي ، وابن علف ، وسعيد الحنوري ، وابن النية .

ثم من بعدهم طبقة شعراء العصر ، وهم الذين كانوا في المائة السابعة ، مثل سيف الدين المشد ، واليهاء زهير ، وابن مطروح ، والسراج الوروق ، والجمال الجزار ، وشرف الدين البوسيري ، ونتاج الدين الحنظلي ، وعبد الدين بن الظاهر ، والوجه للناوى ، ومن يجري مجراهم .

وأكثر ما سلكت هذه الطبقة المتأخرة في شعرها وهنت به نوع الثورية والجناس ، والتكليات والتشريفات ؛ وأكثر ما بنوا شعرهم فيه على النسب والفزل ؛ لأهم وقت طباعهم ، ونجسهم وهرت

تجري بين المحب والمحبوب ؛ وأما الغزل فهو في ذكر حاسن المحبوب والتعجب إليه ، والتوיד عن طريق ذكر تلك الحسن .

وأما التشبيب فهو ذكر النسيب والغزل ، بقصد التشهير والتعريض ؛ ولذلك غالبا ما يقال إن فلانا يشب بفلاتة ، قصدا إلى التعريض بها ..

وعنى المؤلف في ذكر موضوعات الشعر ، معرفة بما يزيد كثيرا عما قاله فيها كل من قدامة وابن رشيق . ولكن الجليد في الموضوعات هو تلك الشواهد والأشلة التي امتزج بها الكتاب ؛ فقد اختارها من شعر معاصريه في معظم الأحوال ، وإذا جاء بشعر من أقوال غيرهم ممن سبقهم فيكون أقرب إلى روح عصره من حيث الرقة وسهولة اللفظ ، وجمال الصيغ البديعي .

ونضرب أمثلة عما اختاره في بعض موضوعات الشعر لننقل على ما نقول . ففى الوصف يورد أبيات أبي نواس المعروفة :

تدور حولنا الروح في مسجنية
حيثها يتأرجح التصاوير فارس
وقول البحرى في وصف الفرس :

وأفترى في الزمن البهيم مجمل
قد ردت منه على أمر مجمل
كأفكك المسمى إلا أنه
في الحسن جاء كصورة في ميسل
تتوهم الجوزارة في أرسافه
والجسر خرة وجهه التهلل

ووصف الخنثى لغارة فرسان سيف الدولة على حسن الروم :
وخيل برماها السركس في كل بلدة
إذا حُرست فيها فليس تقبل
فلما تجل من طوك وصنجة
صلت كل طرد راية ورصيل
على كُرْق فيها على الطرق راحة
ولى ذكرها عند الأنيس حول
فيا شعروا حتى رأوها مغيرة
فبها وأما غلبها فجميل
محالط بطن الحنيد عليهم
فكل مكان بالدماء غسيل

ويصحب المؤلف بدمج البحرى للفتح بن خاقان ، ويلاحظ في ذكر الحية ، حيث يقول :

ولما حضرنا سدة الإذن أصررت
رجال عن الباب الذى أنا داخله
فأفحصت من قرب إلى ذئب مهابة
أفليل بذر السم حين أقبله
فلمست فاستأقت جنائى مهيبة
تنازعنى القول الذى أنا قائله
فلما تلمست الطلاكة واتسنى
للى يبشر أتستنى هائله

أنكأهم ، وصاروا في غلبة البعد عن شعر العرب ، ونجونا لكفاظا كثيرة عما كانت العرب تذكرها في شعرها . وسيأتى نبذ من أشعار هؤلاء القوم ، تشفى الأسماح ، وتزوق السلمع ، وتزى منها ما يدل على رقة طباعهم ، وحسن أوزانهم ، وبصيرتهم في نظمهم وسلاطنته ، وروثته وطلاوته .

ومن حديث المؤلف عن طبقات أهل عصره من الشعراء وطريقتهم في الشعر التى خالفوا فيها طريقة العرب القديمة وباعدوا بينها وبينهم ، نجد تأييدا واضحا وتصعبا لهذه الطريقة المصرية . ولم يكن المؤلف وحده في هذا الموقف ، بل شاركه كثيرون من معاصريه وسابقيه ، ممن جاءوا بعد القرن الرابع . فابن رشيق يميل إلى طريقة المحدثين وأشعارهم ، وابن الأثير يضع شعراء المحدثين في مقدمة الشعراء جميعا ، قداما وإسلاميين .

موضوعات الشعر :

ويصل الحديث إلى موضوعات الشعر فيحدثنا عن النسيب والغزل ؛ وهو للروض الأثير عند شعراء العصر كما قال ، وهو الموضوع الذى لا يخلو منه شعر شاعر ، وتبدأ به قصائد الشعر التقليدية .

ويقر المؤلف بين النسيب والغزل ، وهو مالا يجده في كتب النقد المعروفة لدينا ، فيقول : اختلف الناس في الفرق بين النسيب والغزل ، فقال قوم : النسيب هو ذكر الشاعر خلق النساء وأغلاطين ، وتصرف أحوال الغوى به مهن .

وقيل النسيب معنى مركب من ثلاثة أمور (٣٩)

أحدها حال المرأة نفسها ، من خلق وخلق ، وقرب وبعد . والثاني حال النسيب بها ، من وله ولقى ، وعشق وجزع ، ووصل وفاق .

والثالث الأحوال المشتركة بينه وبينها ، من هجره لها ، وتعلمه إليها ، ومواصلة وتطبعها ، ومن أحوال جرت بينها . فالنسيب حينئذ يشتمل على هذه الأحوال الثلاث .

والفرق بين النسيب والغزل أن الغزل معنى إذا احضد الإنسان في البصيرة إلى النساء نسب بين من أجله ، فكان النسيب هو ذكر الغزل ، والغزل هو التصايل والاستشعار بالمحبة . ويقال فلان غزل ، إذا كان متشكلا بالبصيرة التى تليق بالنساء . وقيل للغزل هو الأفعال والأقوال الجارية بين المحب والمحبوب ؛ والنسيب ذكر تلك الأحوال . وقيل منزلة النسيب علفتهم ومرادتهم .

واللغويون لا يفرقون بين النسيب والتشبيب ؛ وهما عندهم معنى واحد . وعند علماء البيان أن التشبيب هو التشويق والتذكير لمأخذ الأحبة بالراح الحلية ، والبروق اللامعة ، والجمال المفاضة ، وأثار الديار الطافية ، وأطلال للتلذذ العارسة .

والناظر إلى هذه الفروق التى ذكرها المؤلف لا تتضح لديه ولا تميز لها ؛ فتراما غتظطة متشابهة .

والذى نراه من استغناء هذه المصطلحات الثلاثة على ما تطلق عليه في معظم الأحوال أن النسيب غالبا ما يجري على ذكر الأحوال التى

دنوت فقلبت الندى في يد امريه
جسبل عبيد مياط ائمله
صفت مثل ما تصفوه المدام غلاله
ورقت كيا رق النسيم شمائله
قال : انظر إلى هذه القصيدة والبلاغة في اللحن ، ووصف للمدح
بالمية العظيمة (٣٢).

ويجب بقول أبي تمام :

وما سافرت في الألق إلا
ومن جدوك راحلي وزلي
مقيم الظن منك والأمان
وإن قلت ركابي في البلاد

ومثله قول أبي نواس :

إذا نحن أتيننا عليك بمصالح
فأنت كيا نشي وفوق البلى نشي
وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة
لغيرك إسنانا فأنت البلى نعمي
قال : فمن أراد المدح أو ذكر واقعة حال فليقل هكذا ، وإلا
فليكت (٣٣).

واختار في موضوع الغزل مجموعة من الشعر الرقيق ، من مثل قول
الحياض الدمشقي (٣٤) :

خدا من صبا نجد أمنا لقلبي
لقد كاد رهاها يطير بلبه
وليكها هذا النسيم فائه
إذا هب كان الوجود أيسر خطبه
خليل لو أحييتنا لمعلمنا
عمل الحصى من صغبر القلب صبه

الهوامش :

- (١) يثير مصطلح بنوع هنا عدداً على كل ما يتصل بشكل الشعر من لفظ ومعنى وموسيقى .
- (٢) راجع عيار الشعر ، الطبعة الثالثة ، ص ٤٧ (مثنى للمعارف بالأسكتونية) .
- (٣) النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة جـ ٣٣٩/٧ .
- (٤) السلوك ١/٧٢٨ .
- (٥) النجوم الزاهرة ٣٣٩/٧ .
- (٦) راجع مطالع البدر ١٣١/٢ .
- (٧) النجوم الزاهرة ٢٤/٨ .
- (٨) الخطوط ٣٢٤/٣ .
- (٩) السلوك ١/٨٨٨ والنجوم ١٩٠/٨ .
- (١٠) الدرر الكفنة لابن حجر ١٠٤/١ .
- (١١) الدرر الكفنة ١٠٤/٦ والسلوك ٢/٤٢٧ .
- (١٢) إجازة النسخة الخطية بتاريخ ذي القعدة سنة ٧٢٦ هـ .
- (١٣) طبعت بمثنى المعارف سنة ١٩٨٢ ، ١٩٨٥ .
- (١٤) عيار الشعر ، ص ٤٦ .
- (١٥) المصدر نفسه ، ص ٤٧ .
- (١٦) راجع كتاب الأدب في العصر الأيوبي ص ٩٩ وما بعدهم للأدب في العصر المملوكي ص ١٠٩ .
- (١٧) لضياد الدين بن الأثير كتاب في حل المظنوم حالي فيه هذه الطريقة .
- (١٨) لثال السطر ص ٤٢٦ ط . بولاق ١٢٨٢ هـ .
- (١٩) جواهر الكثر ، ص ١٥٩ .
- (٢٠) نفسه ، ص ١٦٠ .
- (٢١) جواهر الكثر ٧٨٢ ، وراجع تحريو التحير لابن أبي الإصبع ص ٣١٦ .
- (٢٢) المصدر نفسه ص ٩٢ .
- (٢٣) جواهر الكثر ص ٤٠٨ .
- (٢٤) المصدر نفسه ص ٤٢٧ ، وراجع كتاب العمدة لابن رشيق ، ج ١ ، ص ١٩ طبعه عبي الدين .
- (٢٥) جواهر الكثر ص ٤٣٠ وراجع العمدة : ٢٤/١ وما بعدها .
- (٢٦) جواهر الكثر ص ٣٣٩ .
- (٢٧) المصدر نفسه ٤٤٢ .
- (٢٨) المصدر نفسه ٤٤٧ .
- (٢٩) نفسه ص ٤٥١ .
- (٣٠) نفسه ص ٣٥٩ .
- (٣١) نفسه ص ٢٤٧ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٤٦٣ .

الوافع الأدبي

• تجربة نقدية :

— حنا مينه
وتناقض وعي الكاتب

• متابعات :

— بنية الشعر
عند فاروق شوشة

— قراءة في رواية
« السيد من حفل السباتح »
أو يوتوبيا عصر العلم

حنّا ميينه وتناقض وعي الكاتب

عباس أحمد لبيب

ملقمة :

تتناول هذه الدراسة ثلاث روايات هي : الشراع والمعاصفة ، والتلج يأس من النافذة ، والشمس في يوم غائم^(١) ، محاولة تبين ما يمكن تسميته بأيدولوجيا النص لا أيدولوجيا الكاتب . وقد خلطت كثير من الكتابات حول هذه الروايات بينها ؛ إذ اتخذت من أيدولوجيا الكاتب متكأ لا تقدميه من رمز ، ولا تطرحه الرواية من رؤية ، وما تجسده شخصياتها من مواقف . فيرى البعض في « عودة حنا مية إلى البحر في الشراع والمعاصفة رمزا ومعادلا ومالا لعودة المجتمع العربي إلى المعاصرة والفعل » . و « الطروسي ليس عمدا بين زهدي فقط ، بل هو رمز ، وقوة ، ووطن يبحث عن حريته ومجده ، ووطن محزن بين أن يبقى في البر مع « أم حسن » أم يلجأ إلى البحر إلى « ماريا » . إن « ماريا » وأم حسن « رمزان كلكت » ، أم حسن رمز للاستقرار ؛ و « ماريا » رمز للمغامرة . وفي كل الأحوال يبقى الطروسي رمزا لبقعة بلاد تنتظر هودجا إلى البحر ؛ رمزا لبداية وهي جديد »^(٢) .

وتربط بعض الكتابات كلكت بين الرواية والمرحلة الزمنية التي صدرت فيها ؛ سعيًا إلى إقامة مثل هذه الموازنة بين الواقع و « الرمز » ؛ فتخلع على « الشمس في يوم غائم » أهمية خاصة تكمن في ارتباطها بالفترة الزمنية التي ظهرت فيها ؛ أي بعد هزيمة حزيران ... حيث ما يزال العدو الخارجي يهجم على الأرض ، ويستنزف خيرات البلاد . « د ثائف بطل الشمس في يوم غائم ابن مرحلته الراحة ؛ فهو أكثر نضجًا ووعيًا ، ويتحول من متفرج إلى ملتزم بمقيدة سياسية توظف جميع تحركاته وعلاقاته ، ويتحمل في سبيلها الشتلثم والصماب بل الصغم أحيانًا ؛ لأنه يعلم أن حلة الرسائل والمخيفه يجب أن يقرنوا القول بالفعل »^(٣) . وتتخذ بعض الكتابات من مبدأ « النمذجة » في النقد الواقعي الاشتراكي أداة جاهزة للنظر إلى شخصيات حنا مية بوصفها غودجا للاتجاه أو للبطولة أو للشورة ... الخ^(٤) .

ولا شك أن الملامح الأساسية للشخصيات في الرواية ودوافعها الداخلية ودورها في حركة الأحداث ، بل كلكت توزيع الشخصيات وتراتيبها وقدره الشخصيات على أن تمكس غودجا ، هي مفاتيح أساسية لاكتشاف أيدولوجيا النص ؛ لكن هذه الملامح الأساسية لا تتأثر فحسب من الدور الذي ينيطه الكاتب بالشخصية ، ولا بالأقوال التي ترد على لسانها ، وإنما تتأثر ، أساسًا ، من وعيها بالعالم من حولها ، ومدى تلازم ذلك الدور الذي ينيط بها مع وعيها . إن جدلية الشخصية لا تكمن في الشخصية ... الشخصية النقيض ، بل تكمن في تطور وعي هذه الشخصية وردود فعلها مع تطور الأحداث من حولها . وفي الحقيقة نجد أن أية شخصية روائية في الرواية التقليدية قد تمّد غودجا ؛ وهي في الواقع قطعية بطريفة أو بأعري ؛ لكن الانتقال من الشخصية إلى النموذج ؛ من الخاص إلى العام ؛ من العمل إلى الواقع ... هذا الانتقال ليس معادلة بدئية ، بل هو نتيجة لما تملكه الشخصية وما يملكه العمل الروائي من قدرة على المجاوزة .

إن ذلك الترميز أو التنميط الجاهل يمسك أخطر سمة من سمات النقد الثيمي الذي يرى في أيدولوجيا الكاتب أو في ظروف المرحلة تفسيرًا للعمل للروائي . وهذا النقد الثيمي ، وإن اتخذ الواقعية الاشتراكية حليًا أو شعارًا ، يعود بنا إلى نظريات هيولت تين ؛ لأنه يتجاهل إمكان التفات أو الاختلاف بين التوايا الواحية أو الأفكار الفلسفية والسياسية للكاتب والطريقة التي يرى بها المسائل التي يتخلف^(٥) . فسيرة حياة الكاتب أو كتاباته وتفسيراته لأعماله^(٦) لا تماثل بالضرورة أيدولوجيا النص ، وهي قد تصلح أداة ثانوية لإضاءة بعض النقاط . لكن إسقاط أيدولوجيا الكاتب

أو نظراته النقدية على العمل الروائي انتفاة لبعض الشعارات الثورية التي تردد داخل العمل يتجاهل الخاصة النوعية للأدب ، ويقع في أسر مثالية جديدة ؛ إذ يربط العمل الأدبي في الحقيقة بأحد مكونات البناء القوي ، وهو السياسة بمتابها الضيق والمرحلي .

مخارجيات النص

الإحساس بلغة المغامرة والاكتشاف والتعدد بمعناه العقوي ؛ التعدد من حيث هو خروج على العادية وكسر للمألوفية . ومن هذه المرحلة يستلهم حنا مينة معظم شخصياته ، بل كثيراً من تفرعاته القصصية ولأوزانه الشيعية ؛ مثل القيلة من الفتنة التي يجيها ، والتناضل بوصفه أميراً متميزاً أو فارساً^(١٧) ، بل إننا نجد في كثير من شخصياته ملامح مختلفة من ذكرياته . وكما أن الماضي له قابلية دائمة في حياته ... وكما يتناول مصادره من ذلك الشيء الذي تحمر وتكرر وصار كحول قابلاً للاشتغال والتوهم ، ما إن سمع وصفه الاسترجاع الكبريتية ، نجد شخصياته كذلك دائمة الحنين إلى هذا الماضي . والاسترجاع هو وسيلة الرؤية وهو وسيلة البقاء .

وعلى المستوى الخاص كذلك لم يستطع حنا مينة - وهو الأدب المؤمن بأهمية المباشرة الحياتية للواقع^(١٨) - أن يبقى في سوريا ؛ فلهضي منذ عام ١٩٥٨م عشر سنوات في الغربة ، الأرجع أنها لأسباب سياسية^(١٩) . وبعد عودته إلى سوريا بدأ يعيش نوعاً من الحلية الراكدة المملة في دمشق بعيداً عن الأجواء الحقيقية الشيعية ، مما يجعله يحس بنوع من الإحساس للعجب بأنه يجرن نفسه وفنه وخصيته الأدبية^(٢٠) .

أما على المستوى العام فإن هذا الإطار الزمني قد أتاح للكاتب ، بداية ، جو المواجهة الجماهيرية في مواجهة احتلال أجنى حيث تصبح مشاركة الجماهير المعنوية في المقاومة أمراً طبعياً ، لا يصح أي تردد أو تصدعاً صغر عملاً بطولياً . كما أن هذه الجماهير ، وهي تخوض معركتها الوطنية بعفوية ، تبدأ في إدراك قدرتها وينضج حسنها الطبيعي . على أنها ، وهي تتحرك من أجل القضاء على الاحتلال ، تربط بين معاناتها اليومية وفهمها الطبقي وقضية التحرر الوطني . هذا الإحساس المعنوي إلا القليل الصادق للعمل الجبهوي الذي يشتهه اليسار - بالوحي . . . وتلك الجماهير ، بوضعها الاجتماعي وبغفورتها ، هي المعلم كالطروسى وتحليل والحياطة^(٢١) .

هذا الإطار الزمني يمثل كذلك مرحلة المخاض الثوري ؛ مرحلة البدايات بتقلاتها وتضحياتها ومآزجها الفردية القسائية إلى نوع من الشهادة أو القداء المسيحي ؛ نماذج وجيل التضحيات والألام والبعث في الظلام من قيس من نور^(٢٢) ، بعيداً عن الواقع السوري الشائك في الحسميات ، التي سادت فيه التناحلات والصراعات والانقسامات اللا مبدئية ، وماوس فيه الجميع ، بما فيهم اليسار ، الصراع على السلطة ، وأصبحت قضية الإصلاحات الاجتماعية بدلاً من الثورة ، وتحميد الملكية بدلاً من القضاء على الطبقة الإقطاعية ، بل إن تمد حتى حين هذه الإصلاحات الاجتماعية وتحميد الملكية إلا ورقة انتحائية يتقدم بها « البعث » - لا الماركسيين - الصفوف . لكل هذا خبا حلم الخلاص أو تحطم ؛ فالجماهير التي تأثرت ضد الاحتلال وضد الاستغلال والفهر الطبقى قد أجهشت حركتها مضيفة إلى حكم البروجوازية^(٢٣) ، لا إلى التغيير

تتشرك هذه الروايات الثلاث في الإطار الزمني العام ؛ ظلاله التاريخية التي تدور فيها مرحلة الانتداب الفرنسي بشكل عام ؛ إذ تدور أحداث « الشراع والعاصفة » في أثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أما « الثلج يأتي من النافذة » فهي تدور في الفترة التالية للانتداب أي في الأربعينيات والخمسينيات حسباً نفهم من إشارة فياض إلى معللة « الدفاع المشترك »^(٢٤) ، ومن إشارة زوجة فياض إلى عبد الحليم حافظ وإشارة فياض إلى انفلاس شركته إبان الحرب الكورية^(٢٥) وتدور أحداث « الشمس في يوم غائم » في أوائل العشرينات ، وذلك من الإشارة إلى حديث والد الفتى مع المستشار^(٢٦) ، ومن الصمت عن ثورة ١٩٢٥ المسلحة ضد الاحتلال وأحواله ، والاكتفاء بإحساس الفتى بأن الثورة آتية ، وأن الأرض تستحق تحت أقدام عائلته .

أما الحلية التي كتب فيها هذه الروايات الثلاث فهي تمتد من ١٩٥٦ ، تاريخ بدء كتابة « الشراع والعاصفة » ، إلى ما بعد ١٩٦٧ ، وهي حقبة مليئة بالأحداث السياسية على المستوى العربي ؛ إذ شهدت تأميم قناة السويس ، وحرب ١٩٥٦ ، ثم الوحدة المصرية السورية والانفصال ، انتهت بهزيمة ١٩٦٧ ؛ وهي أيضاً الحلية التي شهدت صعود حركة التحرر الوطني ضد الاستعمار الأجنبي ثم تبدد الحلم في ١٩٦٧ . وعلى المستوى الداخلي شهدت سوريا في هذه الحلية عودة الحلية الديمقراطية في عام ١٩٥٨ ، بعد سلسلة من الانقلابات العسكرية (انقلاب حسنى الزعيم في مارس ١٩٤٩ ، وانقلاب الحناوى في أغسطس ١٩٤٩ ، وحركة أدب الشيشكل في ديسمبر ١٩٤٩ ، ثم حركة الشيشكل الثانية في نوفمبر ١٩٥١) . ومع عودة الحلية الديمقراطية بدأ حكم التحالفات ، الذي عكس صعود القوى القومية واليسار البعثي متحالفاً مع اليسار الماركسي ومنها سيطرة انزعامة التقليدية ، ثم نجح البحث في أن يتولى السلطة مفرداً بانقلاب عسكري منذ ١٩٦٣^(٢٧) .

إن إصرار حنا مينة على اختيار فترة « الانتداب الفرنسي » إطاراً زمنياً لهذه الروايات الثلاث بل لعظم رواياته - برغم أن مرحلة تكونه الفكرى والأدب كانت أكثر ازدهاراً بالأحداث وأكثر حسناً في تمثيل مستقبل سوريا ومستقبل الحلفة العربية كلها - لا يكفي تبريراً له ما يقوله حنا مينة من أن الماضي الذي يكتب عنه هو « حضور واستمالة للمستقبل ، وأن طبيعة العمل الروائي تقتضى أن ينظر الكاتب إلى الأحداث من بُعد كافى لتكون نظريته الإحاطة اللازمة التي يفرها البعد النسبي » ، « وأنه عندما يكتب عن الماضي فهو يلقى ناقوس التنبيه في الحاضر »^(٢٨) . إن هذا اختيار « مرحلة الانتداب الفرنسي » ربما يفرض على المستوى الخاص حنا مينة إلى عهد طفولته وصباه ، وإحساسه المتزايد بتجربته الحياتية الغنية ؛ وكما يقول هو نفسه فإنه « بما هو كاتب - يجد نفسه أمام صياغة حياتية تبحث من خلاله عن وجودات فكرية »^(٢٩) ، ففي هذه المرحلة يتجلى

تقرضه هذه التضحية ، والحرمان الاختياري يحتاج إلى سمو رفيع ، أن رياضة روحية تقترب بالناسل من مصاف القديسين^(٣٠) ، عليه أن يحمل صليبه ويضحي تأثراً لإيقاد نار جهنمه ، عليه أن يضحي في عكس التيل^(٣١) . إنه يضحي لتصوره تجربة الضلال ليصبح أداة ورأس الزاوية لطريق جديد ، وهو هذا القناء والتطهر يسمى لمزيد من التطهر من خلال العمل الجسدي المرحق ، يعمل دائماً للفكرة ويتطابق عنده الوعي والسلوك^(٣٢) .

والفني في « الشمس في يوم غائم » متفرد ؛ فهو ابن غير عاقل لمائلة عاقلة جداً ؛ جميع التراتز شديد الانفعال يكره ما يجبه أهله^(٣٣) ؛ يرفض رقصه الخنجر ، ولكنهم يرفضون « التانجو » ؛ ويرغم أن الكثيرون قد رفضوا رقصه الخنجر فإنه أفضل من رفضها ؛ فهو راقص له حركاته الخاصة المعبرة عن ذاته ، عن مشاعره الخاصة^(٣٤) ، يلق الأرض ؛ يزعج انتظام الأشياء^(٣٥) .

هذه الشخصيات تتميز بالتمرد ، بالخروج على المألوف ، بالمفارقة ؛ فللمفارقة شيء في دم الطروس^(٣٦) ؛ أنشد شخيرة الروحاني برغم أن الجميع حسب أن مجرد محاولة الخروج للبحث عنها ضرب من الجنون^(٣٧) . وفيض وخليل ، وغيرها من أولئك الذين سلخوا الطرق غير المألوفة ، كانوا ضحايا للطرق التي صارت مألوفة^(٣٨) ، وعاشوا قلق الأعمال السرية وصعورها^(٣٩) ، يشهون أن يهصف شيء ما بهذا الكون ، يتخون المجتمع والنموس ، يسعون إلى تغيير الحياة^(٤٠) . بل إن دينيز وجوزيف في « الثلج يأتي من النافذة » ، وأخت الأستاذ كامل كللك ، يمتنون من الرتبة ويمنون اضطراب الدنيا لتغير تلك الحياة الرتيبة القاعلة^(٤١) .

والفني كذلك يمتد على أسرته ؛ يشترك في مظاهره مع جماعة الشباب أمام سقاي المستشار الفرنسي بينا والده يترجم للمستشار مختلفات المتظاهرين^(٤٢) ؛ يمتد عليها برقصته التي جعلت المسألة تصل إلى وضعها الحدي ؛ مع أو ضد ؛ يتقدم القوي بحثاً عن المرأة ذات القميص الليلكي ؛ بل هو - فوق ذلك - مولع بالسفريفة والتحنى لأسرته وخطف أخته .

هذه الشخصيات تشترك كذلك في كونها مندوبة لدور الطبيعة ؛ فالطروس - برغم أنه في تقويم أي رشيد لا يصلح لعمل منظم ضده - إلا أن تجرأ عليه ميشيمج البهارة ، ويكون عظميون الأولى من أجل التجمع التقاي ؛ ففكرة الطروس كانت البداية كما يقول الروحاني^(٤٣) . ويرغم أن الطروس « ليس عاملاً أو فلاحاً .. لكنه من أبناء الشعب المخلصين ، من فروع سدينتيات الضارية جهورها في الأرض » ، كما يرأه الأستاذ كامل^(٤٤) . وفيض كما ذكرنا مندوب ليكون رأس الزاوية لطريق الثورة فهو قد تخطى مرحلة الاختيار وأصبح أصعب عبداً ، واكتسب اعتراف خليل به « هذا ابن الحبيب الذي به سرورت »^(٤٥) . لكن « فياض » لن يغير العالم بالانعفل كالطروس ، وإنما بالكلمة ؛ فلخرجيون « يحكمون الآن ولسوف يتحكمون حكمهم يوماً .. سيتهي حكمهم يوماً ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »^(٤٦) . والحياط بعد الفني لذلك الدور ؛ يطلب منه أن يحدث الناس ويسبحون له .. فكل مشكلتهم أنهم لا يعرفون كيف المظه : « قل لهم أتمت أسباده هذا الكون ،

الحقيقي . هذا الإطار الزماني إذن هو أصل تلك الرومانسية الثورية التي « تغني الواقعية » ، لا بالشاعرية فقط ولا باللون والنغم فحسب ، بل بتجسيد دور الناس الذين يجبرون العمل ويضمون لهم هدف كبير هو تغيير الحياة^(٤٧) .

(٢)

الفصه : سمات البطل

يضي السؤال : هل توقفت أعمال حنا مينة عند الرومانسية أم تحطتها إلى الرومانسية الثورية التي تسوعبها الواقعية وتغني بها ؟

« إن الكفاح والفرح والإباء والتمرد هي عناصر رومانسية في الأصل استخدمتها الواقعية في استعابها للرومانسية ، فأعطتها دلالات جديدة خلصتها من القشرة الخارجية الذاتية ، وحيدة الجانب ؛ القشرة الكرفضالية الاحتفالية المثالية ، التي لا تستند إلى ركائز الواقع ولا تميز إلا عن كفاف فكشوق ؛ هو ترقى إلى الضلال ، وليس الضلال ذاته ؛ لأنه يجهل ضد من يناضل ولذا ؛ لاقتضاره إلى مفهوم متكامل من العالم »^(٤٨) .

والروايات الثلاث تشترك جميعها في تقديم ما يسمى « بالبطل الإيجابي » ؛ بطل فرد يحمل هموم المجموع ويتحرك معه بشأه عن التأثير المنشود . وأولى سمات هذا البطل المتفرد أنه بطل استثنائي في ظرف استثنائي^(٤٩) . فالطروس كما نراه في « الشراع والعاصفة » يبدو في استناده - وهو البهار - إيماناً قد « اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفره واحدة . ثم يعد يستطيع متابعة السفر . ولا هو ينزوي القعدة من حيث أتى ، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهرًا بانتظار الرحيل »^(٥٠) . وفيض كذلك كاتب يساري مناضل ، نراه في تجربة الضربة هاربا من مطاردة السلطة . والفني في « الشمس في يوم غائم » على حد قول الحياط « زهرة في حقل من الشوك »^(٥١) ، ابن الطبيعة الضنية ، والتمرد عليها بالرقص . وكل من هذه الشخصيات يقف في مقابلها معلم انتقل بها من التمرد إلى الوعي : الأستاذ كامل في « الشراع والعاصفة » ؛ و خليل في « الثلج يأتي من النافذة » ؛ والحياط في « الشمس في يوم غائم » .

هذه الشخصيات تبدو متفردة متميزة ؛ فالطروس منذ الصفحة الأولى في « الشراع والعاصفة » متفرد بهذا الحنين إلى الماضي ، بذلك القلب الذي يرى الأشياء منتعيب الأشياء ، وقد وجد على شاطئه اللاتينية يوماً قلباً كهذا القلب ، تلتفت ورجا وعاش على الرجاء ، ثم تلتفت ورجا وعاش على الرجاء ، وبقى وفيها لرجائه ، غلغلا لأمانيه^(٥٢) ؛ وهو لا يتراجع - فقد اعتاد الناس أن يجروا حين يرشهم البحر ، أن يتراجعوا ، أما محمد بن زهدى الطروس فلم يكن يفعل ذلك قط ، إنه لا يتراجع ، ولا يهرب^(٥٣) ، هو لا يابه بعداء أبي رشيد له ؛ فهو الذي استطاع كسر شوكة بن برو ، رجل أبي رشيد ، وهو الذي سافر وعرف العالم وأبصر عمال المراقب وكيف يعملون وما هي حقوقهم وضماناتهم^(٥٤) .

وفيض في « الثلج يأتي من النافذة » متفرد كذلك منذ طفولته ؛ إذ « كان الكتاب أعظم مسرته ، فإذا فكر فيه تمت بشغف : في البدء كانت الكلمة »^(٥٥) ؛ وهو متفرد لأنه كاتب ، والكاتب إنسان غير عادي^(٥٦) ، ولأنه يضحي من أجل الآخرين ، يضحي وأعبا بما

تجده فيزيق وأشواقه الجنسية تجاه كل النساء ، تتزعمه أحلام التعليب والمطردة وأحلام الشهوة والشيق^(١٧) .

والفقي يعانى انفعالا في ذاته بين صاحبة الابتسالة وامرأة القبر ذات الفقيص الليكى ، وهو متردد بين القلعة والمقبو^(١٨) ورغم أنه يقول « مدفوعا بروساتيكية الشباب : قررت أن أكون في صف الحياطة^(١٩) » ، بل إنه بعد المواجهة بين أمه وامرأة القبر يفيض موزعا بين الإحساس بالإشفاق على أمه والإحساس بالذنب والشماتة فيهم ، يبقى هكذا موزعا حتى يتوصل في النهاية إلى اكتشافه ضرورة استقلاله المالى عن والده حتى يتحرر^(٢٠) .

وهذه الشخصيات الثلاث تشترك كذلك في واقع الغربة ؛ فالطروسى الجار مقيم على البر في علة الخاص . ويرغم أنه يقول أحيانا أنه لا يأمن من الاستماع إلى الآخرين : أبى حميد والأستاذ كامل ، لم نسمع في معظم الرواية إلا مناجاة الطروسى لنفسه وذكرياته عن ماضيه ، إذا استبنا تلك الحوارات السياسية في القسم الرابع والخامس . وفيماض كذلك يعيش تلك الغربة مكانا وفكريا ؛ فهو مضطر ، نقرا لوصفه ، إلى أن يدخل عن الفعل ويمشى محتجبا . والفقي يحس بتلك الغربة ؛ فهو كما ذكرنا وكما يقول الحياطة « زهرة وسط حفل من الشوك » ، لكنه يحس بالغربة في الأكواخ كما يحس بالغربة في القلاع . وهذه الغربة التي يعيشونها هي مصدر تلك الماضية والاكتفاء على الماضي ، ولعلها موازنة لغربة حنا مينة في مكتب دمشق كما أوردنا من قبل . فالطروسى يعيش في ماضيه ، وفيماض يسترجع طفولته ؛ مدرسة ، وأحاديث أبيه وأمّه ، وعلاقته بخليل ؛ وابنة العم . والفقي يسترجع الأساطير والحكايات ، بل يسترجع الأحداث أساسا بعد وقوعها كإطار مكنى سبرى .

« والطروسى » يعود إلى علة في نهاية الرواية متخلصا من غريته ، وإن كانت عودته للبحر في الحقيقة معادلا للعودة إلى الذات . وفيماض يقرر في النهاية أن يعود إلى وطنه وإلى رفاقه وأن يودع تلك الغربة . ولكن الصورة مختلفة في « الشمس » في يوم غائم ؛ فنهاية الرواية المفتوحة التي تنتهى بالمواجهة والصمت تفتح كل الاحتمالات ؛ وإن كان الاحتمال الأرجح من حركة الرواية أنها استمرار للغربة ؛ لأنها تكشف - في رأى الباحث - عن عجز المواجهة ومحدوديتها .

نستطيع أن نخلص إذن ملامح الشخصية الرئيسية أو البطلى في هذه الروايات الثلاث في الجدول التالى :

الصفة	الطروسى	فيماض	الفقي
المخرج على اللوف	+	+	+
التحصى	البحر	المجتمع	الأب والجد
للمفردة	إنتفاذ «الشيقة»	المحروب	العلاقة بالحياطة وامرأة القبر

منكم كل ما فيه ، ولكم كل ما فيه . وقُدّم بعد ذلك لتحقيق ما قلت ، وكين أنت في القلعة^(٢١) . واستمرار المسيرة مرهون باستمرار القلعة ؛ « فلذا تراجع القائد توقف الطبل وتكسّر العلم واربد الصف وتفرق الناس^(٢٢) » .

وتأكيد الذات هو دافع هذه الشخصيات الثلاث ؛ فالطروسى يسعى دائما لإثبات شجاعته ورجولته ، سواء في مهمة نقل السلاح أو في إنفاذ شحنة الرحون^(٢٣) ، بل إنه يضرب البحار الإبطال حرصا على سمعته . ويرغم شوقه للمرابا لم يسافر إليها لأنه أقر أن يسافر إليها ريسا أو لا يسافر . . ريسا يسير ولامه بعلونه^(٢٤) . وفيماض في رحلة المحروب ويبحث عن عزاء ؛ عن القناع بأنه نافع وأن مايعمله يسهم في القضية^(٢٥) ، وعندما أوقف للمرة الأولى وضرب حتى تورم وجهه ، سمد بوجهه المتورم ؛ إذ أيسمت له القتليات وحياه رجال الحى ودعوه لمجالسهم . وهو كذلك يريد لتخمين أن تخلم بالفراس ، لا أن تراه في معمل التسمير كزئنان عالى^(٢٦) . أما الفقي فسمعه للحياطة وامرأة القبر ورغبة المحتجر كان تأكيدا ذاته ؛ بل إنه في رقصته يؤكد ذاته كذلك بحركاته الخاصة ، ولكنه بعد كل هذه التجربة التي كان يسعى فيها للتخلص من الإثم ، نتيجة موقف والده المخزي تجاه بلاده^(٢٧) ، يجد أن الحل الوحيد هو السفر ليملك حريته الفردية .

وقبل المرأة علاقة محورية لهذه الشخصيات الثلاث لغربها ؛ فالمرأة بعامه تعشق الرجل الذي يتصرف بجرأة ويجب بجرأة . . . وفيماض المالكوف بجرأة^(٢٨) . فالغلبة وعدم الاكتراف والنظرة ذات القنيل المشعل هي التي أضحت أم حسن للطروسى ، ومبارادته التي يتيها بعد أن شهدت شجاعته في المعركة مع الإيطاليين ، بل إن زكية العجوز نفسها تشبهه ؛ « ما من أسراة تشوف الطروسى . . إلا وتشبهه^(٢٩) » . وفيماض أيضا مشغول للفتيات ؛ فغريبته وممره تجعل أهل الجبيلات تحسه قبلة ، وتجعل امرأة مشبوهة تزوره في السجن ويكرمه على طرفتها ، وامرأة أخرى كانت على باب السجن في المرة الأخيرة لتضع راحتها على يده بحثان ، كأنها تريد أن تعبر بالمس عن الإعجاب . بالإضافة إلى أنه في شبابه « كان يحبو أكثر من كل فتيان الحى^(٣٠) » . وبينما وابنة العم ، بل حتى فتاة سركيس تنقل إلى الغرفة المواجهة له لتعثرى أمه^(٣١) . والفقي كذلك تجبه لبنة العم وفتاة القبر ، فتضمه هو فقط سريها ، بالإضافة إلى السيدة الشبهة التي يذهب إليها كى ينسى^(٣٢) . بل لمة تفوق خاص ؛ فلم حسن تختار الطروسى دون كل الرجال ؛ والمرأة « المشبوهة » تختار فيماض ؛ بل ترفض أبه الذي اشتته زوجة الملبى ؛ وامرأة القبر تختار الفقى . هذا الشوق المتشلى في الفصول وفي الحرارة يجعل المرأة الحيرة بجنس الرجال تهب نفسها لذلك الفلاس .

ويرغم هذا التردد وتلك الجرأة فهي شخصيات قلقة يتنازعها دائما جانبان ؛ فالطروسى متردد بين السفر والبقاء ، بين عرض الرحون وعرض نديم مظهر ، بين أراد إلى حميد وأراد الأستاذ كامل ؛ بين ماربا وأم حسن ؛ بل إنه متردد كذلك بين التمثل في الميناء والابتعاد عن كل ما يجرى ؛ أى بين همه وهم الآخرين^(٣٣) . وفيماض كذلك متردد بين البقاء في بيت خليل أو المغرب ، بين البقاء في بيروت أو البصرة إلى سوريا ، بين القضية التي يعمل من أجلها والحب ، تتنازع عواطفه

الطبي... البع - يجعلها تتحول إلى صورة منبثة الصلة بما أنيط بها أن عمله من رسالة. إن شخصية الطروس في الحقيقة مشروع شخصية ملحمية، تأخذ من الملحمة الشعبية البطل المفرد المخلص، وتأخذ من الملحمة اليونانية أساطيرها وقدرتها المهيمنة. وقد يقال إن هذه القدرة جزء من الأيديولوجيا السائدة للجموع العري؛ وهذا صحيح، لكن بقاء الشخصية في إطار الأيديولوجيا السائدة للمجتمع العري، ينفي قدرتها على المجاوزة، بل إنه على المستوى العري ينفي مجاوزة الأدب للواقع. ورواية الطروس للمعلم روضة تدور تنسج بالفعل إلى عدة قيم إقطاعية تمكس الموقف من الضرورة والرجولة غنطلة بقيم رومانية أخلاقية، تتمثل في الاتصاف بالطبيعة والمغامرة. روضة الطروس وإن كانت القدرة ملحميا البارز فإنها روضة مشوشة.

الطروس ينظر العود إلى البحر قلداً، لكنه لا يفعل أكثر من الانتظار، بل إن هذا الانتظار يبدو انتظاراً للغيب واجتراراً للماضي. وهذا ما تكشفه هذه الاقتباسات من الرواية على سبيل المثال لا الحصر^(٢٦):

« إن الساعة لا تأت، وقد لا تأتي أبداً، ومع ذلك ينتظرها أو يتعزى بانتظارها ».

« وكان الجواب في الغيب دائماً، هو بمن بأنه بالغ ما يريد. أما متى يكون ذلك: في أي أسبوع، في أي علم، فإنه لا يدري ».

« ولم يكن يقلع إلا وهو يقلع باليد يارضا للوالدين ».

« واستغفر البحر وراحت قللاً: كلا أنت هو الأقوى ».

« إنهم واركبهم في البحر، كالقثران أمام القطع ثلاثها حتى الموت، ثم تنفض عليها وتأكفها، وهذا أو بعده يلفظ البحر الجثث، وتضجك ملكة البحر، وتأمّر العاصفة أن تهدأ لأن خلة زواجها قد تمت ».

« وتذكر ماضيه... ما كان أجل ماضيه ».

« كان ذا شغف قديم بأسه عن يومه ».

« شط به الخيال إلى ماضيه، كم في ماضيه من أعمال لا تنسى ».

« والبحر هو البحر، لكن الرجال تغيروا، عصرهم الذهبي مضى، زمن الشراع ولى وفات ».

« وألقى وهو مطمئن نظرة عاشق إلى البحر، لقد كان هو أيضا يبحر ذات يوم ».

« وسائل نفسه مقهوراً: ألن أصبح صاحب مركب مرة أخرى ».

« كان صاحب مركب ذات يوم، ريساً معروفاً، أما الآن؟ لا شيء! مجرد يبحر ».

لهذا فالطروس لا يمكن يفكر في إقامة المقهى إلا لكي يكون إلى جانب البحر، لكنه لا يعرف كيف؟ ولولا البحار الصديق الذي جاء إليه صلفاً وتطرق بها الحديث عن شجون اليوم وتكريرات الأسس لما وجد ذلك المقهى^(٢٧). ولولا عرض الرخون عليه بالشاركة، لأنه يعرف « إيثارة الملكية ولو كانت صغيرة »، لما تمحقت للطروس أميته التي ترد في تنقيها عندما جاءته بسبب عرض صليته نديم، وربما لأن « عشر سنوات مضت وهو يحسب ألا جليد ». ثم جاء الجليد دفعة واحدة فتركه^(٢٨).

الصفة	الطروس	فياض	الفني
الغربة	+	+	+
التصام	+	+	+
المخالفة للتدوية	+	+	+
الذكورية للمضوطة	+	+	+
الاتصاف بالماضي	+	+	+
السرمد	+	+	+
العود القسائد	+	+	+
الحصول على الكلاسة بمحمد النجاش في الاختصار	+	+	+

(٣)

القصة: روى الشخصيات للمعلم

يوسم بعض النقاد بشكل أو بآخر تخطيطاً لرجع الشخصية والحديث في « الشراع والمعاصفة » يمكن تلخيصه كالتالي^(٢٩):

الشخصية: البحار الذي ينظر العود إلى البحر ← البلاد التي تنظر العود إلى حرمها.

المعلم: المعاصفة التي يكافح البحارة ضدها ← المعاصفة الاستعمارية التي تكافح البلاد ضدها.

المعلم: المعاصفة النازية التي يكافح المعلم ضدها.

الفعل الإيجابي: صمود الرخون أمام المعاصفة ← التضاحض ضد المعاصفة الاستعمارية.

مفطرة الطروس ومواجهته للمعاصفة ← مفرقة.

الفعل السلبي: هروب البحارة من مواجهة المعاصفة ← الهروب أو التناقص عن التضاحض ضد الاستعمار ← المروءة: الموت.

لكن مثل هذا التخطيط يتخالف عن سؤال أساسي هو: هل وعى الشخصية أو روى عنها المعلم ترسها مثل هذا للدور الذي يرى حنا مينه أنه مجاوزة للرومانسية الغائمة^(٣٠)؟

والحقيقة أن شخصية الطروس، مجاوزة للرومانسية الغائمة إلى الرومانسية المتفائلة، بل شديدة التفاؤل، وليس ثمة اعتراض على مثل هذا التفاؤل، أو لنقل هذا الخطط التفاؤل الذي جعلها الشخصية. وإن كانت مخبرتها الواقع فهي لا تعدو أن تكون استرجاعاً من الذاكرة مروءاً بالأيديولوجيا الجمالية السائدة في الخمسينيات من البطل الإيجابي، والتضاحض أو التضاحض، والتضاحض، والمروءة

لكنه بالعلم لا يتحجر ، لأنه لم يجد أية أداة فاعلة ! ولقد فكر في الانتحار عقاباً وعلامة ، عقاباً لوالده لأنه هذا الانتحار يقطع الاستناد الوراقي للملكية ، وعلامة على الانتهاء إلى الأكوخ إلى القصور ، لكنه بعد عدة صفحات ودون وقوع أية أحداث يرفض الموت ويتشبث بالحياة . وعندما يقتل الخياط بمجر حق عن الارتباب من جثة لراه برغم أنه كان له كما كان هم ، ويتلفع إلى البيت يثق الباب يصف مع أن المفتاح معه ، ويواجه والده بكلمة واحدة « قاتل » ، ثم يسود الصمت . والصمت هنا ليس صمت القطعة بل صمت المعجز .

الفتى اندفع بشعور من الضيق إلى خارج القلعة ، ويشعر مماثل إلى خارج القبر . أخذ نفسه من التانجو برصعة الخنجر ، ثم يسعى لإنقاذ نفسه من رصعة الخنجر (٨٧) . لم تعرف أين كان هذا الفتى المردود عندما سجن الخياط وعذب ، ولا متى كان منقطعاً عنه ، لكننا نجاها دفعة واحدة بفراره العودة إلى الخياط حتى يتبدد الغيم المرين على روحه (٨٨) . هذا الفتى المستدل لأن يرفع حياته لثما لاحتواء جسم امرأة ، لم يفعل شيئاً في مواجهة أسرته . . لم يفعل شيئاً سوى أن يماحول التزوي عن شعوره بالإثم الذي يرتكبه والده منتقلاً بين العزف والرقص (٨٩) .

المعلم الثوري :

يلعب المعلم الثوري في معظم أعمال حنامية شخصية ثانوية تقف بالدعم وراء شخصية البطل . وفي «الشراب والعاصفة» يلعب الأستاذ كامل دور هذا المعلم الثوري ، الذي كان ضد النازية وضد أفكار أي حيد ، والذي يعرف منذ البداية أن الكتلة الوطنية والكتلة الشيوعية من طينة واحدة (٩٠) . ويقدم حنامية لنا تقريراً عن الطريق الذي أوصل الأستاذ إلى الروي .

« النتيجة تقيلة : ثلاث نساء ورجل واحد . لقد فكر في أمر عائلته ، وفكر في أمر جيرانه ، وقرآن بين حاله وحالهم فحزني ، وانتقل بتفكيره إلى حبه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية ، واتصلت أسبابه بأسباب العالم ، وأدرك معنى العدالة الاجتماعية والحاجة إليها ، بهذا الشكل اعتدى إلى مفهومه السياسي والتزيمه » (٩١) .

ونستطيع أن نؤمن اتجاه الأستاذ كامل السياسي من إشارته إلى الاتحاد السوفيتي المصدق القوي ثلاث مرات في الرواية (٩٢) ، واجتماع المبدأ في مفهـ الطروسي لتفتت مواد قانون العمل الذي لم يحضر سوى قسم منه ، وشرح للمحاضرين وهم قلة بعض مواد هذا القانون (٩٣) .

وبرغم أنه يعتقد أن الكفاح نوع من الحب فإنه مشغول بأصوات النساء ، وأحلامه الجنسية ، وأمنيته بأن يصبح خياطاً للنساء (٩٤) .

هذه هي شخصية الأستاذ كامل الذي لم نره في الرواية كلها بقوم بفعل واحد على المستوى العام أو الخاص ، ولم نره إلا مشاركاً في جلسات النقاش ، هذه لحظات الحلم والتأمل التي تواتره دائماً . فعندما يقدم حنامية تقريراته عنه كترويح من قرارة الأفكار يبدأ بتلك الجملة الغريبة « وحلله التأمّل فضل » (٩٥) .

شخصية الأستاذ كامل على المستوى الفني شديدة التسليح الذي يبدو نتيجة لتقسيم الروائي لشخصياته تكراراً لنمط يلعب عليه ، وهو

عشق الصورة وحلت روحه في أجساد الرافضين ؛ والمراة التي خرجت من التمثال ؛ وحكاية الفلكل الفارس ؛ وصداقة الرجل للرجل ؛ وحكاية المرأة التي قتلت حبیبها (٩٦) . كذلك صور الصيد والطير ، والشمس ، والنجم والريح ، مع حكاية للغة الأسطورة وبخاصة تشيد الاستناد في بعض المقاطع التي تبدو قريبة إلى الشعر (٩٧) . بل إن الكاتب باختيار الرقص بخاصة ، أو الفن بعملة ، واندفاع للشباب إلى رصعة الخنجر مسحوراً بانتمائه بمجولة يصنعنا بالأساطير اليونانية . لكن المشكلة أن الأسطورة لا تخلف عندما يخطط وإنما تتخلل داخل العمل . واختيار الموضوع لا يفضي قيمة خاصة على العمل كما يذهب معظم النقاد الذين تناولوا أعمال حنامية ؛ فالعصر مع البحر في « الشراب والعاصفة » ؛ والمناضل الثوري في « البلطج يأتي من النافذة » ؛ والفن الثوري أو الأسطورة في « الشمس في يوم غائم » ليسوا أكثر من إسطار عام ، وما يحدد قيمة أية رواية ليس مجرد موضوعها . إن اختيار الموضوع أو الموقف الذي يتخذه الكاتب تجاه شخصياته ، أو حتى عضوية الحزب الشيوعي ، كل ذلك لا يكفي لكي تتجسد الرواية في التعبير عن رؤية ثورية وإن ازدهت بكل الشعائر الثورية . إن أيديولوجيا الكاتب ليست تعبرها للتقاد لكي يحدوا كل الأبطال غلغليج ، وكل الأفعال ، حتى أفضل الكلام ، رموزاً ، مثلاً يرى أحد النقاد أن « الرمز الأكبر في الرواية هو الشمس والغيم ، وهو لا يثبت في الاستدلال ، إنه السورة وميضها » [مرقاها (٩٨)] . برغم أن « النجمة » قد استخدمت في الرواية للدلالة على أحاسيس مختلفة (٩٩) .

إن ما يهتمة حنامية في هذه الرواية ليس أسطورة بل هو مجرد مجاز رمزي ، ومثل هذا المثل لا يقوم — كما يرى جالودي — إلا بحدود إقصائي لا « خلاق ولا « مستش » (٩٩) . والفتى ليس بطلاً أسطورياً وإنما هو مراهق روماني يعترف برومانتيته وإن جعلها طارئة ، إذ يقول « وجاءت رومانتيكية الشباب فضاعفت أزمة الشعور المأساوي » ، ويقول : « مدفوعاً برومانتيكية الشباب قررت أن أكون في صف الخياط » (٩٧) . ومثالية الفتى لا تتمثل فقط في صحابة الانتماء التي يبحث عنها ، ولا في البحث عن شطره الضائع منه العزيز كالروح ، ولا في تشدان اعتناق القلب (٩٨) ، وإنما تتمثل أساساً في انفصالية غريبة وازدواجية واعية تتمثل في مثل هذه الانقباسات (٩٩) :

« استشرت انفصاما في ذاتي حيالمي ، وروحي هيم وراء صاحبة الانتماء وجسمي يصرخ بنداء جنسي نحو صاحبة القمص . كنت أريدما معا واحتاجهما معا وأعلم أن أبا منها لا تكفي بديلا عن الأخرى » .

« وإن لا أعمل أية عاطفة نحوها بيتا يدي تترجم عن مشاعر خاصة » .
« وهكذا تأكدت أني عاشق وينفس القدر شهواني ومثله عاطفي » .

« تحب زنجية ؟ نعم . تزوج أعطك زنجية ؟ لا » .

هذه الازدواجية الغريبة هي التي تجعل الفتى متردداً دائماً . . فيرغم أن مشاعر الأبوة والبنوة — كما يقول — تملأه سخيقة ، ويرغم طرحه للمساءلة على هذا الوجه : هل يقتل والده لم يتحجر ؟ يخنجر الانتحار ،

يساريا . وجير المشكوك في المظاهرات وجلسات النقاش في دكانه
«دكان حلاقة» يصل إلى الرمي^(٩٨) . بالإضافة إلى تفاصيل أخرى
جزئية . على أن تشبه الشخصية مع تجربة الكاتب لا يحسب ضده ،
لكنه لا يحسب بالضرورة له ، فمباشرة للمباشرة كما أتيج لحنا مينة نراه
لوعي الكاتب ، ولكن مباشرة التعبير تحول العمل الفني إلى تصوير
استراتيجي ، وتحول الشخصية إلى غلاف وريقة لمعادلات أيديولوجية
في ذهن الكاتب مع كم هائل من الذكريات يستخلص منها بعض
التب التي تعينه في التعبير عن هذا التقسيم .

التقسيم في « التلجح يأتي من النافذة » هو المناضل المتخف والمناضل
العامل . والمناضل العامل هنا هو المعلم لأمرين :

الأمر الأول : أنه قد لعب هذا الدور بالفعل في صبا فياض ،
بكرامته المتنوعة وبالأسطورة التي خلقها في قلب فياض^(٩٩) .
ويبدو هذا الدور محترقا به من الراي — فياض في تحمله لصباح خليل
« لا تتخلوا عن الدرب ، إنه دوي ، عليه آثار أقدامي ، عليه الدماء
من أقدامي .. » ، وفي استرجاع فياض لملائته بخليل^(١٠٠) .

الأمر الثاني : الموقف الذي يعيشه فياض في الرواية ، موقف
المحارب الذي يلجأ إلى بيت خليل ، وهو الموقف الذي يسمح لخليل
بمقدور الناصح ، أي الدور ذاته الذي لعبه فياض من قبل في مواقف
أخرى عندما كان هو يمثل الصمود . وخليل هنا يلجح على الممارسة ،
وعلى أن تجربته هي الحكم ، وهو يمثل القدوة في ذلك ؛ فهو يرغم
إدراكه للظروف السياسية غير المواتية للإضراب بقرار أن يخوض
الإضراب مع العمال ؛ وهو يرغم جوع أولاده بعد فشل الإضراب
ما زال على ثباته وصموده ؛ وهو يرغم اشتغاله في العمل التخلي يلموس
نضاله التنطسي .

يرغم كل هذا الصمود وتلك الريادة التي منحها حنا مينة لشخصية
خليل فإنه لم يقدمه إلا من خلال فياض ووعي فياض ، وحتى عندما
غاب فياض عن بيت خليل ما زالت صورة خليل وأسره تقدم من
خلال تصورات فياض ، أو جوزيف صاحب البوبينات النارية .
وتبدو شخصية خليل كذلك شخصية ثانوية لا تتحول من تنطق .
ففضيلة ودون مقدمات بضمنا الكاتب أمام خليل ؛ ضابط الإقناع ؛
السابق الذي ما زال يصاحب والده في إحياء الأضراب ، بل ويعني
ويفاضل على أمتهام القرفة^(١٠١) . وهو يرغم شديد الصلابة كذلك ؛
فعل حين كان أولاده جيها ، وأمام جوع زملائه يفكر هو في نقاط
الصفح ليصار إلى اجتياها في الإضراب المقبل . ويقول مؤكدا :
« بعد فترة تبدأ المحاربة من جديد .. ليس في يد العمال سوى سلاح
الإضراب . ويستعملونه حتى يتصهروا »^(١٠٢) . إنه — حتى في
انكساره — يبدو قادرا على استشراف المستقبل ، أو على الإيمان
بالخصية التاريخية . إن « خليل » يبدو غرودجا فكريا ، لا تنص فيه
بالضعف الإنساني ؛ متسلما دائما ؛ ومناضلا دائما . وإن كان
كمعظم شخصيات حنا مينة يبدو مسجيا كذلك ؛ فيتمسك كلمات
الروح القدس مرة ؛ ويتحدث عن جيود الحلقين مرة أخرى ؛ ويعد
ما حدث لفياض وخليفة في رقة الجميع^(١٠٣) .

علاقة الحياض — التي في « الشمس في يوم غائم » أشبه بعلاقة
خليل — فياض ، حيث التثر بالوضع هو الذي يوجه التثر بالوعي .

خط التثر بالوضع إلى التثر بالوعي ، ويرغم أننا على المستوى
السياسي قد نجد مثل هذا النمط ، فإن تأكيده بشكل تصنيفي يجعل
الوعي الثوري مجرد رد فعل لظروف شخصية بالية وتصيبا غريبا
للفعل يمثله البطل الثائلي « الوطني الثائف » الطروسي ، وللكتام
يؤمره الأستاذ كامل في شبه غشط كتابي للرواية . ويبدو إسهام
الأستاذ كامل في عملية نقل السلاح مقصورة على الحديث مع أبي حيد
لإقناعه بالمشاركة في هذه العملية ، فقيم هذا المسألة على أنها نجاح
شخصي ، إذ صاح ، بعد أن غادر دكانه الأستاذ كامل وتلميذ مظهر ،
« اعتزوا بحزينا »^(١٠٤) . وقد يتفق هذا مع شخصية أبي حيد
الكاريزمية في الرواية ، لكن الأستاذ كامل نفسه فرح بجزءة ألتانيا
وانتصار روسيا ، لتتحقق الأقوال التي كان يمحاج بها خصوصه ،
وانتفاص الساعات السوداء التي مرت به عندما كان هنار يقدم
وأنتصاره يسخرون من الأستاذ كامل بسخرية من الاتحاد
الوطني^(١٠٥) .

إن التعبير عن الصراع السياسي في « الشراع والمعاصرة » قد اتخذ
شكلا شديدا للتطويع ؛ فثمة شخصية تمثل كل قوة سياسية :

إسماعيل كوسا : الكتلة الوطنية .

نديم مظهر : الكتلة الشعبية

الأستاذ كامل : اليسار أو القوى المعادية للنازية .

أبو حيد : أنصار المحور .

الطروسي : الجهاديين والوطنية بلا فلسفة .

هذه الشخصيات (باستثناء الطروسي في موقفين : الحركة مع ابن
برو ، وإنقاذ شختورة الحورون) لا تتحرك .. فكل الأحداث
خارجها ، ورودها فعلا لهذا الخارج لا تتخذ إلا شكلا كلاميا . وهذا
الصراع السياسي مفصلا عن الشخصيات الرئيسية التي دخلت هذا
الجدل نظرا لطبيعة المقهى ، ومغضلة عن ما يحدث في البناء من
الاستغلال الذي نراه ، لارتباطه بالطروسي ، يأتي سببا متعللا
للمشاجرة مع ابن برو . وهكذا تبدو كل شخصية كأنها تصارع شيئا
غائفا وتحارب معركتها الخاصة لتأكيد الذات ؛ فالطروسي يصارع
البحر ، ونديم مظهر يصارع أبا رشيد . وأبو حيد يصارع أنصار
الكتلة الوطنية . والأستاذ كامل يصارع أنصار المحور . ويبدو الواقع
الاجتماعي لعمال البناء والجماعة خلفية باهتة لكل هذه الملوك
الجزئية .

وتبدو علاقة فياض — خليل للوهلة الأولى عكس علاقة الطروسي
— الأستاذ كامل ؛ فالباطل في هذه المرة ليس التثر بالوضع بل
بالوعي ، وهو لا يقوم بالواجهة كالطروسي بل يحرب .. وخليل
العامل البسيط وحي في السجن كلمة الاشتراكية وكلمة البروليتاريا
التي تعني الحكماء في بلاد للسكوف^(١٠٦) كما كان من قبل يقرأ في المغارة
على ضوء الشموع بعض الكرامات المتنوعة . المعلم هنا ليس المتخف
المدرس كالأستاذ كامل ؛ وإنما العمل الذي سبق إيمانه وعيه ، والذي
يمثل البدايات الصعبة المؤلمة ؛ أي بدايات العمل الثائلي^(١٠٧) ، وهو
ذات ما يقرره حنا مينة في الرواية . ولعل ملمح التشابه بين كلتا
الشخصيتين وسنا مينة نفسه يستل في تجربة القربة في الحمسينيات
وسبق الإيمان للوعي ، إذ كان حنا مينة كذلك مهما بالوضع ليكون

أستحقها»^(١١٠). وباستثناء المشهد العنيف في بيت الفتى، وبينها وبين الأم وعائلة الفتى، لا تغفل شيئا سوى مشاهدة الرقص والجناب الفتى ثم رفضه، لأنه ككل الرجال تستعبد شهوته^(١١١). ولكنها بعد ذلك في زيارة أخرى تغير موقفها وتعطيه شرف ممارسة الجنس على السرير. هذه المرأة التي تدور رمزاً للوطن عند عبد الرزاق عيد^(١١٢)، ليست أكثر من تجريد مجازي لفكرة، وليست شخصية روائية على الإطلاق. إن التحول إلى رمز دولها انطلاقاً من الخاص للملم؛ وعدم تحققها في الأساس بوصفها شخصية روائية يجعلها عاجزة عن أن تكون رمزاً؛ فهي على أفضل الفروض رمز مسطح غير قادر على الإقناع؛ لأنه تخل عن مباشرة المقال أو النشور، وانغلق في الوقت ذاته في أن يتجسد إنسانياً، ومن ثم روائياً.

يبدو أن التقلبات سمة من سمات روايات حنا مينه^(١١٣). فمناخ الفتى: الجدل والأب وتزوج الأخت في مقابل الحياض وضابط الإبداع، والأم والدجلة، والأخت والمنة في مقابل امرأة القبر. التناوب في مقابل رقصه الخنجر، الكازينو في مقابل بيت الحياض. عائلة الفتى وغيرها من المقلات الغنية تقع الأساطير في النار لذلك يأتي يوم الانفجار. وعند الحياضين والنجارين، وفي المرقأ بدقون الأرض، والأرض تستعطف وتطلق الثورة^(١١٤). وفي ذلك اليوم للمرهود سوف تقدم امرأة القبر بجرعة من الغلظة ويدها رجاية البترول، بينما ابنة العم مع بقية الأسرة ستحملها سفن الحماية^(١١٥).

هذا التبسيط الشديد الذي يسطق في التجريد المجازي، دون أن يصل إلى شغافية الرمز من خلال صحن الشخصية وتحريك النموذج، أشبه بصورة فيلمية يسترجعها الراوي - المؤلف من الثورة الفرنسية. إن الرواية الواقعية التقليدية، عندما تتخلل عن النمذجة مكثفة بتوزيع الشخصيات بحسب الوضع الطبيعي أو بحسب خطط هندسي للشورة وأعداد الثورة، تتخلل عن أساسها الفتى، وتحول البطل الإيجابي من شخصية مجسدة إلى شعار للثورة الآتية. إن الشخصيات في هذه الروايات الثلاث لا تعكس سوى رؤية مثالية؛ مثالية أولاً لأنها ظلت مجرد أفكار لا تتخلل على صعيد الواقع الفتى، ولأنها عجزت عن الفعل وبيت في انتظار تحقق ما تحلم به، ومثالية ثانياً لأنها لا تمثل رؤية ثورية متجانسة، وإنما تمثل خليطاً من الأنا للثورة، وأحلام الشباب الرومانسية، وازدواجية الوعي، وأحلام المناضلين بالكلمة.

إن البطل الثوري أو الملم الثوري في هذه الروايات ليس إلا ومضة استرجاعية متيرة لنماذج واقعية غائبة الكاتب كما يقول، لكنه بمخططة الهندس الجبلد أفرغها من محتواها الإنساني، وزرع نفسه عليها. أما الشخصيات أو الأحداث الثانوية التي كانت أشبه باستفراد في النص فقد كانت أهدر على الإيهام برؤية؛ مثل شخصية أي حيد في الشارع والمعاينة، وشخصية المالكة التي تعشق وكيلها في الشمس في يوم قائم - بيرغم فجاجتها - وشخصية أي روكز وشقيقتها المهجرة؛ لأنها استمعت بقدر من الاستقلال النسبي عن أنا الكاتب.

(٤)

القصة: تقاض الأحداث والشخصيات

على الرغم من أن النقد الواقعي الاشتراكي قد توقف عند نموذج

الحياض هو الملم الذي فهم منذ البداية الفتى، والذي علم الرقص لكثيرين وسيعلمه لكثيرين ليقبوا الأرض النائمة - ابنة المكعب لتستيقظ... ويلقن الفتى كل أساطير الملمين للرقص وصداقة الرجال^(١١٦)، وهو كما أحسن الفتى ليس ساحراً ولا موسيقياً وإنما معرض^(١١٧). لكننا في الرواية كلها لم نعرف له ماضياً أو حاضراً، وثورته هي تعليم الشباب رقصه الخنجر التي هي مثل ربح المعاصرة التي يجيها، وليس مثل الهواد المكيف وهواد المراج الذي يكرهه، والتي هي حق للارض حتى تستيقظ. وتلك الثورة لم تتضح إلا في فقرات: الفقرة الأولى عن الالتزام وضد الن للفتى يقول الحياض: «إن نعرف أو نغنى أو نرغى للشيء، فهذا زيف... لا بد أن يكون شيء، إنساناً، فكرة، ما، وعندها يكون للمرف أو الفناء أو الرقص معنى. إن نعيش للشيء، هكذا لأجل العيش لأجل تمضية الأيام، فهذا هو الموت»^(١١٨). والفقرة الثانية عن الواقع العربي وأنظمة الحكم: «نحن من حصلنا مثل سائر الناس في سائر البلدان من حصلنا، ولكن حصلنا الفخور لم تتضبه النار جيداً... لا نعتقد ما يقولون... فخاننا هش، حاصي لا أمل في نجسنا ما دامت الفخورة هي تسها وصاحبها هو نفسه»^(١١٩). وهي فقرة لا علاقة لها بالواقع التاريخي للفترة الزمنية التي تدور فيها الرواية، وتبدو بوصفها الإسقاط الوحيد لمزجة ١٩٦٧. أما الفقرة الثالثة، وهي الثورة على أخلاق المجتمع وتقاليد: «الفتى ليس من حديد فقط. السمعة الحسنة قيد أيضاً. ترجمها الطاعة، التسليم بالواقع، بالظلم، بالجوهر حتى يبط لك من السهولة فيها طعام. السهولة ليس فيها سلات طعام. ليس فيها مقصبات لقص الأغلال»^(١٢٠).

لو كتب حنا مينه الرواية الحديثة كما كان من حقنا أن نتساءل عن الشخصية. لكن الرواية التقليدية سمتها البارزة رسم الشخصية، وفي الحقيقة أن الحياض يبدو مجرد تجريد لفكرة لا لشخصية فنية، تتحرك وتتطور مع حركة الأحداث وفي علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وقدرة الشخصية على إنفاذها لا تأتي من صحة شعاراتها أو مقولاتها النظرية وإنما من إحصائيات بلحمها ودمها داخل العمل الفتى سواء تعاطفنا معها أو ضدّها، لكننا لم نعرف عن هذا الحياض شيئاً من ماضيه بل حتى عن ملاحه، أما حاضره فباستثناء ثورية كلماته... واحترامه لامرأة القبر وروما حبه أيضاً لها، واغترابه عن زوجته، لا نعرف عن حاضره إلا اختفاء مرتين، مرة للصيد، ومرة لأنه سجن منها بالتحريض على الثورة.

امرأة القبر كذلك التي لا نعرفها إلا بهذا الاسم أو بذات القصص الليلي، والتي تجسد الثورة ذاتها، تلمس الالتزام من هذه الطبقة المسيطرة من خلال دفع فتاة مسكنة إلى ممارسة الجنس مع رجال هذه الطبقة الغنية على الصبيرة. وهي تجلب الفتى كما يصرح مراراً من الناحية الجنسية، هي الشهوة التي تستهوي بشكل متعمد فتترك الباب مفتوحاً له، وهو يدافع إليها رغبة في التحمل، ورغبة في تحطيم قيم عائلته وتبريدها، وكره من الفضول لكشف غموضها، خصوصاً بعد هي زوجه الحياض له عن النظر من النافذة. ولكنها فجأة تصعب رمزاً في جملة الراوي - الفتى: «إنها المرجومة بإيدي الكفرة، لا تعطيني نفسك، أنا لا أستحقها. حين أدخلك للمظهر وأخرجتني

« بزاك » ، حيث لم تطابق رؤية المؤلف الحافظة مع رؤية النص للعالم ، فإنه لم يتوقف عند نموذج منابر حيث لا تتطابق إيديولوجيا المؤلف التقدمية مع إيديولوجيا النص ؛ إذ إن رؤية المؤلف قد عدت مفتاحاً سحرياً ، فهي أساس الاختيار ، وهي كذلك عند أسلوب التناول . وحنا مينة دليل على عدم صحة هذه المقولات ؛ إذ تمكس رواياته تناقضا جوهريا بين إيديولوجيا الكاتب وإيديولوجيا النص ، إذا نظرنا إلى أن إيديولوجيا النص لا تكمن في المضمون ، الذي يحاول الكاتب إبرازه بشكل مباشر من خلال تدخلاته المباشرة ، أو يجعل شخصياته تنطق بشعاراته ؛ فإعادة إنتاج الجانب المباشر للواقع الاجتماعي والوعي الجمعي — كما يقول جولدمان^(١١٢) — في العمل الروائي بعامة ، وفي معظم الحالات ، لا تتم إلا عند كاتب ذي قوة خافقة محددة يكتفى بوصف تجربته الشخصية أو حكيوها دون تحويلها . وقد رأينا في هذا الفصل أن رؤية شخصيات حنا مينة للعالم لا تمكس في حقيقة الأمر أية إيديولوجيا تقدمية ، إلا بالوعي الذي تعده للمجتمع الرأسمالي أو الطبقة البرجوازية تقدمية ، مغايرة للمجتمع الإقطاعي وطبقية الإقطاع . وسنلمس هنا أن هذه الشخصيات تبلى حاجته لا تتطور ولا تتفاعل مع الأحداث — إن كان ثمة أحداث — وإنما هي نماذج مكملة ، نابعة من عقل المؤلف لا من العمل ذاته . وقد يحسب البعض^(١١٣) ثبات الشخصية سمة من سمات الرواية الدرامية ؛ لكننا عند حنا مينة نجد خلطا بين رواية الشخصية ورواية الحدث ، أبسط مظاهره إصراره على أن يعكس العمل تحولا في وعي الشخصية ؛ وإن كان هذا التحول يبدو في كثير من الأحيان اعتباطيا وفجائيا . وسنرى كيف يواكب حنا مينة الشخصية والأحداث .

تنقسم رواية « الصراع والعاصفة » إلى ثلاثة أقسام ، تمثل حركة القسم الأول منها في الجلولو التالي :

انظر جدول رقم (١)

نلاحظ من خلال هذا الجلولو ما يلي :

أولاً : أن هذا القسم لا يتضمن أية أحداث حاسمة ، باستثناء معركة الطروس مع ابن برو ، التي نشاهدها في الفصل الثاني ، ثم نتابع سببها في الفصل الخامس . أما مجيء رجال الأمن للسؤال عن أبي حيد والقبض على « جماعة الألمان » فقد كان مبررا لاستقالة هذا القسم لوصف مزيد من الشخصيات .

ثانياً : اضطراب الإيقاع الزمني في هذا القسم ؛ فصل حين لا يتحدد زمان الفصول الثلاثة الأولى ، وهي تمثل افتتاحية الرواية ، يأتي الفصل الرابع من هذا القسم بعد أسبوع من المعركة مع ابن برو ، ثم تأتي الفصول الخمسة التالية دون تحديد ؛ برغم أنها تقدم لنا صراع أبي رشيد ونديم والطروس في وسط هذا الصراع ، وعلاقته بالآتين ؛ لكننا نلاحظ في هذه الفصول العشرة الأولى اتساع الساحة الزمانية التي تغطيها . أما من الفصل الحادي عشر حتى نهاية هذا القسم فملاسحة الزمانية ، التي تنطى هنا أربعة أيام ، يتم التركيز فيها على شخصية أبي حيد وعلى شخصية أم حسن .

ثالثاً : يسود التلخيص والوقفة طيمة الحركة في هذا القسم ، مما يحلّ كثيرا من إيقاع التسلسل الروائي ويوسد ، من ثم ، أسلوب السرد الإشتالي من جهة ، واللغة التقريرية من جهة أخرى . ولشاهد في هذا القسم غير مكتملة ؛ فمشهد المعركة مع ابن برو يتخلله كثير من الوقفات إذ يتدخل الراوي للوصف ؛ ومشهد حادثة الهباء يأتي في إطار استرجاع ، مما يفيد آنية الحدث وديناميته ؛ بالإضافة إلى تدخلات الراوي بالوصف التي توقف حركة المشهد . أما المشاهد الأخرى فهي تعتمد أساساً على الحوار لا على تعاقب سلسلة من الأفعال ، بالإضافة إلى تحلل الوصف والتلخيص لها .

رابعاً : قدم الكاتب في هذا القسم عدداً كبيراً من الشخصيات لا يتناسب دورها مع الحيز الذي شغلت في هذا القسم ؛ شخصية أبي حيد وأبي سميرة وكذلك شخصية مصطفي خطيب الجلس — بدرجة أقل ، برغم أنها شخصيات كاريكاتورية — شغلت حيزاً أكبر بكثير من وعيها ومن الدور التي تلعبه في علاقاتها بالطروس .

خامساً : تحتل في هذا القسم علاقات شخصية — مكانية ، فيما يربط كثيراً من الشخصيات بالطروس هو العلاقة بالمقي : خليل العريان ، والصراف ، وأبو حيد . وترتبط العلاقة بالبناء بين الطروس وأبي رشيد ونديم مظهر . وتتحدد نماذج العلاقات في :

علاقات التهمة : — أبو عميد — أم حسن بالطروس .
— أبو سميرة بأبي حيد .
— زكية بأبي حسن .

علاقات الصداقة : — الطروس والصديق القديم الذي ساعده في إقامة المقهى ولا تعرف له أسماً .

— الطروس ونديم مظهر ، وهي علاقة تعتمد على تقدير الطروس للشخص لنديم بوصفه رجلاً شجاعاً ، برغم أنه الوجه المقابل لأبي رشيد .

علاقات العداوة : — الطروس بأبي رشيد .

أما شخصية الأستاذ كامل ، برغم أهميتها في المخطط الذي يرسمه الكاتب لعمله ، فقد انصرفت الإشارة إليها في هذا القسم بوصفها مقابلاً لأبي حيد بوصفه عدواً للألمان ، ومن خلال اشتراكه في حوار سياسي في الفصل الأخير ، وتتم الإشارة إلى اتجاهه السياسي بصورة مبسطة بكلامه عن عدالة الروس ودفاعه عن موسكو^(١١٤) .

وتتشكل حركة الشخصيات والأحداث في القسم الثاني كما يلي :

انظر جدول رقم (٢)

نلاحظ من هذا الجلولو ما يلي :

أولاً : ليس ثمة ميرون في الفترة الزمنية بين القسم الأول والثاني ؛ إذ إن إطار الأحداث والشخصيات لم يتغير ، ولم يعكس

التفصيل	وظيفة التفصيل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار	الأحداث	ردود الفعل
١	تقديم شخصية الطروسي وصف شاطئ اللاذقية	التفخيص - الوقفة	-	-	-
٢	تقديم شخصية الطروسي في مقابل صاحب المواقين / صالح يرو .	التفخيص - الوقفة - المشهد	-	ممركة مع ابن يرو	تلقيب ابن يرو أمنية مشتهرة
٣	وصف مدينة اللاذقية مكاتبها واجتماعها .	الوقفة - التفخيص	-	زيارة رئيس الميناء .	-
٤	تقديم شخصية الطروسي في مقابل أبي رشيد (صاحب المواقين) .	التفخيص - الوقفة	بعد أسبوع	ذهاب الطروسي للتنازل عن دعواه ضد ابن يرو .	الحدث حول الممركة مع صالح يرو .
٥	تقديم شخصية أبي رشيد تفسير للمداواة بين الطروسي وأبي رشيد .	التفخيص - المشهد	استرجاع غير محدد	حادثة الميناء	-
٦	وصف شخصية أبي رشيد	التفخيص - الوقفة	-	لقاء أبي رشيد ورئيس شعبة الأمن	-
٧	تقديم شخصية تديم مظهر	التفخيص - المشهد	-	زيارة تديم	-
٨	وصف شخصية الطروسي	التفخيص - الوقفة	استرجاع غير محدد	-	-
٩	وصف المقهى والشاطئ	التفخيص - الوقفة	-	-	-
١٠	وصف حياة المقهى	التفخيص - الوقفة	-	العبد بالدينانيات بجيء رجال الأمن	الطروسي يستبد بالعبيدين « .
١١	وصف شخصية خليل العريان	المشهد - الوقفة	اليوم نفسه الذي جرى فيه العبد بالدينانيات	بجيء رجال الأمن مرة أخرى	-
١٢	وصف نذر العاصفة الإشارة لأمر حسن (عشقة الطروسي)	المشهد - الوقفة	المليحة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الطروسي لأسطورة العاصفة
١٣	وصف داخل الطروسي / أبي محمد .	التفخيص - المشهد	الصباح التالي	زيارة الرحون عودة رجال الأمن للسؤال عن أبي محمد	-
١٤	وصف البازار - وصف شخصية أبي محمد .	التفخيص - الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبي محمد لأبي محمد للتنحيز .	-
١٥	وصف شخصية أبي محمد	الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبي محمد للطروسي	-
١٦	وصف شخصية أبي مسيرة	التفخيص	اليوم نفسه	وصول أبي محمد جمع المال لشراء بطارية .	-
١٧	وصف شخصية أبي محمد وصف الجيو السياسي : الاستماع إلى إنذاعة برلين .	المشهد - الوقفة	اليوم التالي	الاستماع إلى إنذاعة برلين في المغارة	-
١٨	وصف حي النصارين وصف شخصية أم حسن	التفخيص - الوقفة	الليلة نفسها	جولة أبي محمد	أبو محمد يسترجع ماغيبه أم حسن تسترجع ماغيبها
١٩	وصف شخصية مصطفى تقديم شخصية إسماعيل كوسا .	التفخيص - المشهد	اليوم التالي	عودة الطروسي للمقهى بعد ليلة مع أم حسن - ذهاب أبي محمد لتنحيز	-

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمني	الأحداث	ردود الفعل
١	وصف الجو السياسي	الوقفة - المشهد (الحوارى) .	بعد عامين ونصف	تأخير إحدى سيارات تدعيم في الميناء .	-
٢	تقديم شخصية الأستاذ كامل .	التلخيص - الوقفة - المشهد	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل الأول	-	-
٣	تطوير علاقة الطروسى / الأستاذ كامل	التلخيص	اليوم نفسه	اجتماع عمال الميناء زيارة تدعيم	-
٤	تطوير علاقة الطروسى / تدعيم مظهر	التلخيص	الليلة نفسها	السهرة عند يوركو	-
٥	تقديم شخصية خليل المريان وشخصية أبى غضر	التلخيص - الوقفة	اليوم التالى	الاعتداء على خليل المريان ومنعه من دخول الميناء .	-
٦	علاقة الطروسى بالبحارة تنبؤ الطروسى بالمصافاة	التلخيص - المشهد	بعد عدة أيام (ثغرة ضمنية)	نزول المركب الجديد	-
٧	-	المشهد - التلخيص	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل السابق	الشاحنة بين بحارة قدري الجاتوى	-
٨	وصف حى الرمل علاقة الطروسى - أم حسن	التلخيص - الوقفة المشهد	اليوم نفسه	-	-
٩	وصف رحلة شختورة الرحون	التلخيص - الوقفة المشهد	الليلة نفسها	نذر المصافاة	استرجاع الرحون لحكاية أولاد مسعود
١٠	-	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	مخرج أبى حديد من غيبه وذهابه للطروسى ملتبساً .	-
١١	وصف الشاطيء في تابع الفصول - نساء البحارة في المصافاة	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	ذهاب الطروسى بزورق الإنقاذ	-
١٢	مبادرة الطروسى شختورة الرحون في المصافاة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	بقاء الرحون في الشختورة - ذهاب البحارة في الزورق .	-
١٣	-	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	مجادلة أبى محمد ورئيس الميناء - حكاية خليل عن التوبة وجنة البحر	-
١٤	وصف موقف الطروسى في المصافاة . تطوير شخصية أحمد	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	رؤية الشختورة ، قرار الطروسى بإتخاذها - عودة زورق الإنقاذ .	إصجاب رجب واسماعيل ورمضان برجولة الطروسى الكبيرة
١٥	وصف إنقاذ الطروسى لشختورة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	إنقاذ الشختورة عودة الزورق عودة السفينة	تفكير أبى رشيد في نتائج مغامرة الطروسى على مصالحه اعتراضه بأن الطروسى دبحار عن حق .

لا تعيش إلا للدور محمود رسمه الكاتب لها ، هو تصوير الجو الشعبي وحركة الجماهير العفوية . وإن كانت المقولة ذاتها ، وهي أن التضاللات الفردية العفوية في حركتها غير الواعية تؤلف القوى الشعبية العفوية في حركتها التي تدفع مجرى التاريخ — هذه المقولة بدعية مزعومة تحتاج إلى إعادة النظر .

ثامناً : تنفصل القصور الخمسة الأولى من هذا القسم عن حركة القصور التالية التي تدور كلها في إطار يوم واحد ، والتي لوخلت من الترحيل والاسطوانات لكانت لوحة شديدة التكثيف لصراع يعطل ملمحي مع القدر ، صراع ينتهي بالانتصار لا بالفزيمة .

تاسماً : يرغم المقاطع — الثنائية والرمزية في القسم الأول والثاني ، ويرغم الحكايات التي تتخلل العمل ، فإن العمل يبقى جافاً وغير شعري — يرغم شعرية بعض المقاطع فيه — وذلك ليمتنة نسق صائق يجول تزيف علاقة غامضة تربط بين المصائر الإنسانية التي يصورها العمل والقوى الاجتماعية التي تحكمها في إطار آلي وميلودرامي كما سترى .

أما القسم الثالث في الرواية فيتمثل حركته كالتالي :

انظر جدول رقم (٣)

وبلاحظ هنا :

أولاً : الأحداث الخامسة في هذا القسم هي عرض الروحي مشاركة الطوروس ، ونتيجة سفر الطوروس ؛ أما حادث نقل السلاح وكذا استرجاع حادث تهريب الطوروس للزعماء فيبدو حشواً مقصوداً ، حتى لكأن الكاتب قد أراد ، قبل أن تضع القصة وتنتهي الرواية بعودة الطوروس إلى عالمه الذاتي — البحر ، أن يؤكد اتهايم السياسي وتطور وعيه ؛ وهذا هو المبرر الوحيد كذلك للفصل السادس من هذا القسم .

ثانياً : اختلال الإيقاع الزمني ، والتطويل ، ومن ثم هناك أربعة فصول يمكن حذفها كاملة ؛ إذ إنها لا تسهم في تقديم جديد على مستوى الحدث أو الشخصية .

ثالثاً : إقام شخصية ماريانا ومعركة الطوروس مع البحارة الإيطاليين ، يرغم محاولة الكاتب جعلها معركة دماغ عن الكرامة القومية ، قد عكس — يرغم نوايا الكاتب — ذاتية الطوروس وماضيه تمكيره ، دون أن يسهم في تطوير رسم شخصيته ؛ فما علاقته بماريانا سوى علاقة حسية ، بهزتها قوته الجسدية وفحلته ، وجذبها إليها صورتهما كأميرة ؛ علاقة حسية دون مخاطبة ، تنكثي بالإشارة والملمس .

رابعاً : كما لاحظنا في الأقسام السابقة يسود التلخيص والوقفة القسم الثالث كذلك ، وهذا يعطل حركة الرواية ، ويتعارض مع الضرورة التي رسمها الكاتب ، وهي تحقق حلم الطوروس وعودته للبحر . والمشهد في هذا القسم أيضا يعتمد على الحوار الذي يستخدم بوصفه شكلاً من أشكال السرد ؛ إذ لا يبدو تلقائياً ، ويتخلل تدخل الكاتب بالتفسير والتحليل ، ويبدو كأنه تموضع عن الحركة بالخليل .

مرور هذه اللغة سوى من خلال هذا المشهد ، الذي يأتي — الحوار فيه شكلاً من أشكال السرد .

ثانياً : الأحداث الجوهريّة في هذا القسم لا تتعدى إنقاذ شخيرة الرحوين ، وإن كان ثمة تداخل بين الفصل الثاني عشر في القسم الأول والفصل التاسع من هذا القسم ؛ إذ إن استرجاع الطوروس لأسطورة البحر ، واسترجاع الرحوين لحكاية أولاد مسعود ، وكذلك حكاية خليل العريان في الفصل العاشر عن النوبة وجنية البحر ، من حيث هي تنويعات على علاقة الإنسان — البحر في إطارها شبه القدري ، كان من الممكن إدماجها مما في شكل التداخي الحرف هذه الشخصيات ، دون كلمت مثل : تذكر ، فكر قال ، التي تثبت الحركة وتفضل ما بين وعي الشخصية وحركة العلم وتبدو ردود فعل آلية .

ثالثاً : في الفصل الثاني والثالث يركز الكاتب على شخصية الأستاذ كامل وعلاقته بالطوروس عموماً أن ينسب إليه الفصل في تطوير وعي الطوروس ، وإن كان هذا لا يتطور في الوعي لم يتحقق على مستوى القصة ، يرغم أن آراء الأستاذ كامل المركزية هي عن ذلك الصديق القوي : الاتحاد السوفيتي .

رابعاً : لم يترك الكاتب شخصياته تتحرك وتقرس الفعل بنفسها ، بل استعير في دور الراوي المعارف بكل شيء ، فقرر شرحه وتفسيراته حتى في الفصل الثاني عشر والرابع عشر ، وهي مشاهد حية لشوة البحر ، أقصد انسيابها تدخل الكاتب بالوصف ؛ لا يظهر الطبيعة فحسب ، بل تحليل مشاعر الشخصية كذلك ، في لغة تقريرية مثل : « لقد انتفى الإدراك للكان والزمن ، اعترضتها غيبوبة البقطة لحواس معطلة عن غيز الأشياء » (١١٨) .

خامساً : افتقد هذا القسم التركيز على صراع الإنسان — الإنسان ، باستثناء التقارير الخبرية في القصور الثلاثة الأولى ، إذ يبدو محور هذا القسم صراع الإنسان — الطبيعة ، وهذا يرغم أهميته في تصوير شخصية الطوروس لا يتناسب مع الحيز الذي أخذه في الرواية ، حيث إن القسم الأول كله يبدو مؤسساً على المحور الأخير ، أي صراع الإنسان — الإنسان .

سادساً : يبدو المجموع أو الجماهير — يرغم اهتمام حنا مينة بحشد هذا الكم من الشخصيات والمحاوالت — مجرد خلفية روائية عاجزة عن أي فعل أو ورد فعل ، وباستثناء مناجاة أحمد في الفصل الرابع عشر ، تبدو الشخصيات صوراً شبيهة بحركة المجاميع الكتلوية في السبنا الواقعية .

سابعاً : كانت الحرب وقطرة الانتداب كذلك مجرد خلفية زمنية لا تمكن تطوراً فعلياً في الرواية ، واقتصر الأمر على الإشارة إليها في مواضع معددة في الرواية . بل إن حنا مينة اخترع جو الحرب ومقاومة الاحتلال الفرنسي إلى مناقشات سياسية ، دون أن يجره إلى فعل أو حدث يومي ، مهدراً بالتلخيص حركية الحيلة ذاتها ؛ وهذا يجول شخصيته إلى مجرد أدوات

حياته في اللائقية معتمدا على ومضات الاسترجاع ، كما يصرح بذلك ، متخذاً من هذه النماذج شخصيات توضيحية لأفكاره .



أما رواية « التلج يأتى من الثالثة » فتدور حركة أحداثها مع حركة فياض ، ويمكن تقسيم فصول الرواية إلى عدة وظائف : في القسم الأول :

أولاً : الاستقرار : وفصول المارب وتشمّل الفصول الثلاثة . والفصول الثلاثة تعتمد على حلم فياض ، وسلاماته ، واسترجاعه للذكريات زيارة بيروت ، ولذكريات عائلية عن أمه « البتول » وأبيه القاسى . ويشار إلى خليل بإشارات بسيطة بحكم المكان ، وتنفق يابى خليل وأمّه وزوجته ، وتصل إلينا معلومات من خلال الأم عن نشاط خليل القابى . ويرسم هنا مينة مشهد استيلاء فياض بكلمات سريعة وحوار قصير بينه وبين زوجة خليل .

ثانياً : التوتر : وقبلة الفصول الثلاثة التالية : قس الفصل الرابع يكون مصدر التوتر هو قرار خليل بأن يبقى فياض غيباً ، والتوتر هنا داخل لم يتخذ مظهراً خارجياً ، إذ يقول فياض لنفسه فحسب « إذا كنت سأتصّبى ، فلماذا جئت إذن » (١٢٦) . كذلك يصدر التوتر من حلم رفسا خليل الضمى من قرار فياض بالهرب « إذ يقول له « كان عليك أن تصمد أكثر » (١٢٧) . وفى الفصل الخامس مصدر خارجي للتوتر ، إذ إن أم بشير قد جاءت بخبر أن شخصاً غريباً كان يسأل عن بيت خليل ، وعندما دلوه عليه ركب سيارته ومضى . والفصل السادس ، الذى تقصده من الفصول السابقة ثغرة زمنية مدتها أسبوعان ، يبدأ بتقرير الراوى « أسبوعين فى هذا الجو المشيع بالفلق ... » (١٢٨) . وتزداد عناصر التوتر بمجالات فياض خليل الذى يتهمه بالهرب خوفاً من السجن . . . وتولى خليل دور الناصح بالصمود والصبر ، ويطالب فياض من خليل مساعدته في الحصول على عمل جسمائى . وتسود هذه الفصول الستة الأولى الوقات للوصف ، مثل وصف البيت أو التلخيص لحياة فياض في البيت ولناقشاته مع خليل ، بالإضافة إلى استرجاع فياض لأحداث الأب والأم ولطفولته .

ثالثاً : الانتظار والترقب : في الفصل السابع ، وهو مشهد انتظار فياض في الصباح في ساحة الدباس ، بعد قرار خليل بمغادرة فياض للبيت وترتيب لقاءه بأحد الرفاق في الساحة .

رابعاً : الاستقرار من الجديد : ويبدأ من الفصل الثامن بوصول فتاة تأنس إلى مطعم الجبل حيث (المتر) واحد من الرفاق ، ويطالب فياض عملاً عادياً في المطبخ . ويشمل كذلك الفصل العاشر الذى يتشابه مع الفصل الحادى عشر كذلك في وظيفة أخرى .

خامساً : الاكتشاف : ويشمل الفصل العاشر والحادى عشر الذى يتوصل فيها فياض من خلال عمله في المطعم ، ومشاهداته في صالة القمار وبيت الدعارة اللذين يشملهما نشاط صاحبة المطعم ، وجولته في البرج - يتوصل إلى أن كل رفيلة ممكنة

خاصة : يرغم التردد الذى عاناه الطروسى - ولا تعرف لماذا عاناه - فإن قراره بالعودة إلى البحر قد جاء متبرراً ، دون أن نفهم كيف تغلب حنّته إلى البحر على بقائه على البر ، بخاصة لمواصلة دوره . ويرى الكاتب هذا الانحساب على لسان الأستاذ كامل قائلاً الطروسى « في وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيداً عنا . . . فحيثما كان الإنسان يستطيع أن يساهم معهم في خدمة الوطن » (١٢٩) ، وعلى لسان الطروسى في نهاية الرواية : « ولكن أمثالي كثيرون أيضاً . فإذا سافرت فلن يسافر الجميع ، ولا بد أن ينتهى الاستبداد » (١٣٠) . كذلك جاء قرار الطروسى بالزواج من أم حسن مفاجئاً .

هذه السكونية وثبات الشخصيات وإبطاء الأحداث جاءت نتيجة لتصور الكاتب للسبب للرواية ، والذى تميز بصدّة صلاح محدّدة ، ونتيجة لاعتماد شبه المطلق على التلخيص الذى أدى إلى فقدان « الشراع » والمصافى ، لمصر مهم وجوهري ، هو الإجماع بالواقع . فالرواية - من حيث هي جسد أدبى - يرغم أنها تحكى عن أحداث وقعت وعالم تشكل ، فهي تصور الأحداث في أيتها ، وتحقق من خلال تطوير حركة الأحداث والشخصيات إيهاماً بالواقع ، فيحس القارىء أن هذا العالم يتشكل ، وتلك الأحداث تدور أمامه ، وتلك الشخصيات تتحرك ونحيا وتتصن .

ولعل أبرز مظاهر هذه السكونية أن وعى « الطروسى » ، وهو شخصية توضيحية لأفكار الكاتب ، كان ثوريا منذ البداية ، فمتذّن الفصل الثالث يصبح الطروسى : « ما هذا الظلم يا تانى ؟ وكيف السبل إلى الخلاص ؟ » (١٣١) ، ويرغم اكتشافه على هجومه الذاتية بتسامل مغلطاً : « كيف الخلاص » (١٣٢) ، بل يرى منذ البداية أن الصيد بالبدنيات ضد وليس حراماً ، لأن البدين في السراى لا يعرفون الحرام وكيف يعرفونه هم ، وأن الحرب نشفت السوق ولم يبق غير الحرب والموت وأولاد الكلب (١٣٣) ، يرغم أنه لا يتمنى إلى هذا العالم ، بل يلوّم نفسه كلياً فكر في الآخرين ، فيعود بسرعة إلى ذاته ، إلى ماضيه وإلى أحلامه . وهو يرغم انشغاله - عندما كان رسا - بنساء المراقء ، فقد عرف من أسفاره عمال المراقء وكيف يعملون وما هي حقوقهم وضمناتهم (١٣٤) .

إن تصور حنا مينة للسبب الذى أجرى روايته على أساسه يتميز باللامع التالية :

١ - الفكرة الساتلانية التى تقضى باستمرار الصراع الطبقي واشتداده ، وبأن الثورة وشبكة الحلول أو شبه حمية .

٢ - المفهوم الكلاسيكى للواقعية الاشتراكية ، الذى يمجّد حركة الجماهير المعوقة ، ويُلح - على حد تعبير لينين - على بطولة الحافز الفردى وبطولة العمل البرمى للناس .

٣ - التأثير الواعى أو غير الواعى بالنماذج الروائية الواقعية التى رسخت مفهوماً معيناً للواقعية وبخاصة الواقعية الروسية ، والتأثير كذلك بتقنيات الوصف الواقعية تأثراً مباشراً جعل حنا مينة يفرط في الاستقصاء الوصفى ، وكذلك في رسم التعقيلات الساتلية بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء .

٤ - استرجاعات حنا مينة لنماذج إنسانية عايشها أو سمع عنها خلال

الفصل	وطيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمني	الأحداث	ردود الفعل
١	-	التلخيص	الصيف التالي	-	ازدياد الإقبال على المعنى توالت العروض على الطروسي للمعمل ريسا .
٢	ردود فعل الشخصيات نهاء حودة الطروسي للبحر .	التلخيص - الوثقة	غير محدد سوى بإنهاء الحرب	إعلان الرحوى مشاركة الطروسي له .	
٣	تصوير الجو السياسي	التلخيص - المشهد (الحوارى)	غير محدد	نظر الخطر (تحرك المرشد)	
٤	تطوير حدث المشاركة	التلخيص - المشهد - الوثقة .	غير محدد	توقيع عقد المشاركة	
٥	تصوير الجو السياسي	التلخيص - المشهد - الوثقة	غير محدد	الاتفاق على شراء السلاح	
٦	وعى الطروسي	التلخيص - المشهد -	اليوم نفسه الذى يجرى فيه الفصل السابق		
٧	-	التلخيص - المشهد - (الحوارى)	غير محدد	ذهاب الأستاذ كامل وتقديم لآى محمد لإشراكه	أبو حديد يصيح « اعترفوا » بجزينا »
٨	-	التلخيص - المشهد - الوثقة	غير محدد	عودة الرحوى الاتفاق على مهمة الطروسي في شراء السلاح	-
٩	رحلة الطروسي في القنطرة .	التلخيص - الوثقة	الليلة نفسها	-	-
١٠	وصف داخل الطروسي	التلخيص - الوثقة	غير محدد	-	-
١١	-	التلخيص - الوثقة	غير محدد - استرجاعى	المركة مع البحار الإبطال في إطار استرجاع حكاية ملريا	-
١٢	-	التلخيص - الوثقة	الليلة نفسها	-	-
١٣	وصف رد فعل أم حسن / أبو محمد ليح المعنى	التلخيص - الوثقة	صباح اليوم التالي	-	-
١٤	تطوير حلافة الطروسي - أم حسن	التلخيص - المشهد	اليوم نفسه	قرار الطروسي بالزواج من أم حسن .	-
١٥	عودة الطروسي إلى البحر	التلخيص - الوثقة - المشهد	غير محدد - ليلة السفر	السفر	-

جدول رقم (٣)

في الفصل الثامن والمباشر إلى الثاني عشر يعتمد الكاتب على التلخيص والوثقة مع بعض المشاهد ؛ وهي بالتحديد مشهد الانتظار في الساحة ، ومشهد القلعة ، ومشهد تخلص إحدى قبائل بيت الدعارة من أحد عشائرها^(١٣٩) .

ويتخلل هذا القسم تقديم شخصية خليل في الفصل السابع من خلال استرجاع فياض للطقولة ، ولذكوريته عن جبل الآلام ،

إذا دفع ثمنها ، وأن مطعم الجبل ليس وحده ، فالنشر في كل مكان^(١٣٨) .

سادسا : العودة : في الفصل الثامن عشر يعود فياض إلى بيت خليل لأنه لم يستطع احتمال التجربة . . لأن أحد الزبائن ألقى إليه بليرة فضية ، وأمره أن يلتقطها من على الأرض ، فهرب بعيدا عن مسرح إهانتها .

الفصل السادس: توازن: مناجاة فياض لحليل .. جلس وقد تسلمت أشواقه .. « الرجعيون يمحكون الآن وسوف ينتهي حكمهم يوما .. سيتهي حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك عل أن أكتب » (١٣٠) . تمجيد حوار والدته ووالده حول ما كتبه فياض في إحدى الصحف .
عدم توازن : انتظار رؤية الوجه الأتوى .

توازن : الانتباه الصادرة من النافذة المقابلة – وكنت الفتاة تبسم .. له تبسم .. أه .. وأنا السدى كنت أحب أن أغريب » (١٣١) – حلم اللقاء .

الفصل الثامن: عدم توازن : عجيء صديق وقرار رحيل فياض .
الفصل التاسع: توازن : رسم لحياته الجديدة أنه « سيمشي في كوخ بطرف بستان كبير ، بعيدا عن الناس ، قريبا من الخضرة والشمس » (١٣٢) – الوصول إلى المنجأ الجديد .

الفصل الحادي عشر: توازن : الاستقرار في البيت – اللقاء مع جوزيف وأفضل انقطاع في نفس فياض .
استرجاع توازن المشغولات والشعور السعيد لكون الإنسان يفعل شيئا من أجل المستقبل – الكتابة .

عدم توازن : تمزق ما كتب لأنه تنفصم البساطة ، تنفصم المعاناة .. مكابدة آلام الكتابة .

الفصل الخامس عشر: عدم توازن : حين يكون الطقس غائما يسيل غيم رفيق في صلوه . غير الحزن يتغير من مكان فيه . وليس من سبب للحزن ولكنه حزين (١٣٣) . معرفة حقيقة الوضع الحال لجوزيف – الاختباء في غرفة عند زيارة عائلة جوزيف .

الفصل الثامن عشر: عدم توازن : « افعل كل شيء بحزن .. بتعبير ، يخوف من شيء ما ، بدون أصالة يدافع من الواجب » ، « ليس النضال داخل الجدران .. أحل صليبي وأرحل .. هذا هو الطريق » (١٣٤) .

الفصل التاسع عشر: عدم توازن : هاتف الرجل .
الفصل العشرون: عدم توازن : معرفة أم بشر يسر فنة النافذة .
للمرة والصليب .

توازن : يطلب من أم بشر أن تبحث له عن عمل ، حسم الموقف بعد طول تردد .

أما الفصول الأخرى فقد توزعت بين رسم الشخصيات الأخرى ؛ إما من خلال تلخيص الشخصية ذاتها ، أو من خلال تلخيص الراوي ، أم بشير في الفصل الثاني . ودور الفصل الخامس كذلك حول أم بشير وتلك الجوانب الأخرى لحياة خليل ضابط الإقطاع . أما الفصل

وكرامات خليل المتنوعة ، والمفكرة ، والأعلام الحمراء في أول مايو ، وأم بشير التي أخضت الثياب الحمراء وأوصلت الطعام إلى السجناء . ويعتمد الكاتب فيه أيضا على التلخيص والوقفة . وفي الفصل التاسع ، من خلال مشهد خليل في عمله في مصلحة الهاتف ، يطلعتنا الكاتب على مراقبة البوليس للنبأية ، ومراقبة العامل « الأحول » الذي يعمل مع البوليس لحليل ، ونعلم أن « خليل » له نشاط تنظيمي آخر .

ونلاحظ في هذا القسم أن الكاتب قد تخلص إلى حد كبير من أساليب الجمل الإنشائية والجمل التقريرية المباشرة ، وإن اعتمد أساسا على موازنة خاطئة بين الزمن الروائي والزمن المطلق لوقوع الأحداث ، فلا يمان المشهد عنده إلا في إطار تلخيص لحاضر ، باسترجاع الراوي للعالم بكل شيء لما شاهده فياض أو ما واجهه .

اعتمد الانتقال من وظيفة إلى أخرى على حدث بطيء ؛ ومن هنا تماسك البناء الروائي إلى حد كبير . وما زالت بعض الأحداث هنا تمكس نوعا من الرومانسية الفجة ، مثل اختيار العمل المفضي ، ومثل مشهد التخلص من المشيق ؛ ومثل مشهد القطار برسم جمال تصويره ثمودجا لاختيارات الكاتب المبالغ فيها لوصف شخصياته . غير أن نقطة الضعف الرئيسية في هذا القسم تمثلت في ردود فعل فياض من خلال تصوير الراوي له ؛ فكتشاف فياض للفساد والردية يتناقض مع وعيه السياسي ، ويحصر المسألة في إطار مفهوم أخلاقي ؛ كذلك المبالغة في إحساسه بالإهانة عندما اضطر إلى التنازل لليرة الفضية إلى حد أن يصبح للمرت هو الحياة ؛ هذه المبالغة تمكس رد فعل روماني يمحز من تمثيل مواجهة المناضل الثوري لإهانات أشد وأكثر إيلافا في مواجهة تحمله على مزيد من الصمود لا الانكسار .

أما القسم الثاني فقد اختل فيه ذلك التماسك إلى حد كبير ؛ فقد احتشد بالكثير من الأحداث الفرعية ، وكثير من التعليلات الذاتية ، بل البوميات كذلك . لذلك ، باستثناء الفصل الثامن والثالث والحاسم والسابع والعاشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والساحس عشر والسابع عشر ، يتنظم هذا القسم إيقاع واحد : توازن – عدم توازن داخل فياض .

في الفصل الأول: توازن : مراقبة الصغير يلهو – استرجاع الطفولة – مضي الأيام هون عليه العادة .
عدم توازن : عاوده الشعور بأنه يستهلك نفسه بلا فائدة – الحوار مع خليل – قرار الرحيل .
توازن : حوار مع خليل في مونولوج فياض .
عدم توازن : حلم التعلب .
توازن : غنّ يا رفيقي .. غنّ لأجل الذين هناك – قرار البقاء والكتابة .

في الفصل الرابع: عدم توازن : وقوع شيء مباغت ، رؤية وجه أتتوي في النافذة المقابلة .
« أنا أشبه بالسجين ، والسجين لا أمل له في عابرة طريق » .
توازن : استرجاعه لتجاربه العاطفية .

تفصل ثغرة زمنية بين كل قسم من أقسام الرواية كما كان الأمر في رواية «الشراع والمصاصة» ، إلا أن الثغرة الزمنية بين الأقسام الأربعة الأولى غير محددة ، على حين يفصل القسم الخامس عن الرابع سنة كاملة .

القسم الثالث استمرار لدورة الوظائف نفسها : الاستقرار – الاكتشاف (التجربة) – الهروب من جليد استكمالاً للدوائر السابقة . إذ يبدأ الفصل الأول باستقرار فياض في عمله بوصفه عامل بناء ، وهو لهذا يرى الشمس أبهى (١٣٨) ، وهذا استمرار للمفهوم ذاته عن العمل البدوي ، ويبدأ في تجربة التطلع من جليد اكتشافاً لذاته . وينتهي الفصل التاسع بالمحروب مرة أخرى والاغتباء في الحجرة التي يقطعها راضياً بالعمل في صناعة المسامير .

ونجد المحالات نفسها :

الفصل الأول : توازن : العمل – مظاهر الطبيعة .

الفصل الثاني : عدم توازن : البحث عن مكان بيت فيه .

الفصل السادس : عدم توازن : الفلق على خيل – الإضراب .

الفصل السابع : توازن : إيجاد المأوى والاستقرار .

الفصل الثامن : توازن : الإحساس بالمعانة للتضحية الصغيرة (إرسال نفوذ خليل) ، عدم توازن : خيالات المرأة والشعور بالقتل والتفريز من جولة في الزقاق ، رؤية أحد تلامذته له .

الفصل التاسع : توازن : الاتفاق على العمل مع أي روكز لتعلم المسامير – والاغتباء .

أما القسم الرابع فتقتل الفصول الثاني والخامس والسادس الاستقرار ، ثم الهروب من جليد في الفصل الخامس عشر ، والاستقرار من جليد في الفصل السابع عشر الذي ينتهي برحلة جليدة . وفي الفصل الأول تابع رسالة فياض إلى دينيز التي لم تعرف من قبل شيئاً عنها ، وتترسم صورة الفارس أسامها . وفي الفصل الثالث تابع حياة خليل وأسرته بعد فشل الإضراب في الفصل الرابع . ومن خلال منظور أم خليل ، ثم منظور الراوي تابع شخصية دينيز . أما الفصول : السابع والثامن والتاسع فهي استقالة زائدة ، إذ يركز السابع على أحلام أبي روكز المتعلقة بزيارة أخته وابنها . أما الثامن ، فلإننا نرى فتاة سركسي وقد انتقلت للغة الغالبة فياض وبدأت في التمرير . أما الفصل التاسع فهو أشبه بكتكة ، إذ يقدم لنا الفضيحة التي جرت للبلدة من قبل أبي شحادة في حفل ترسيم ابنة .

ويربط الفصلين العاشر والحادي عشر وحدة المكان ، فجوزيف يزور عائلة خليل ، فيمضي الراوي في وصف تأثره بخيل روكز فعله الرومانسي ، وأم بشر وأبو خليل وخاليل في حوار حول الإضرابات مع فياض .

أما الفصل الثاني عشر ، فهو مقارنة مقصودة على لسان أم بشر – وإن كانت غير ملفوظة – لطروف فياض وخاليل ، ومنولوج طويل حول السؤال الحائل : متى يأتي الخير ؟

أما الفصلان الثالث عشر والسادس عشر ، فهما عن أبي روكز ، وزيارة أخته ، وخطاؤه وأحلامه ، ثم اكتشاف رحيل فياض .

الثالث فيقدم شخصية جوزيف ، والفصل السابع يدور حول أم بشر في القرح ، وهو في حقيقة الأمر استقالة لا مبرر لها . أما الفصل العاشر والثالث عشر ومعظم الفصل الثامن عشر فهي استكمال تقديم شخصية جوزيف ، من خلال حوار مع زوجته ، ثم حوار مع فياض ، ثم يومياته .

الفصل الثاني عشر والرابع عشر لتقديم شخصية الوجه الأنثوي دينيز وأحاسيسها تجاه فياض .

الفصل السادس عشر أشبه بكتكة حول شخصية هناء زوجة جوزيف ، عندما تسمع منه أنه قد تسلم رسالة من بكين ، فتحابه متصورة أن يكون امرأة أخرى . ونستطيع أن نلخص بعض الملاحظات حول هذا القسم فيما يلي :

أولاً : تنعكس حالات التوازن – عدم التوازن في معظم الأحيان حالة مزاجية ، ويدنو الانتقال من حالة إلى أخرى ألياً دون تحول حقيقي على مستوى الأحداث .

ثانياً : تنعكس شخصية الوجه الأنثوي « دينيز » ذلك الطابع الرومانسي لفياض ، كما يتبدى ذلك الطابع كذلك في تصوره للسلطان الجليدي في الفصل التاسع ، كما يتوقف فياض كثيراً عند ذكريات الطفولة ، وعندما يرى فتاة صغيرة يقول لها في نفسه « لا تكبري بسرعة ظل صغيرة » (١٣٥) . هذا بالإضافة إلى المزاجية الشديدة التي تتمثل في إحساسه بالخوف عندما يكون الطقس غائماً .

ثالثاً : يحاول الكاتب رسم التقابل الأساسي وتأكيد بين شخصيات خليل ، وفياض ، وجوزيف . فخليل هو بُعد المواجهة في شخصية فياض ، هو اللال والقدوة ، وجوزيف هو بُعد البرجوازي الصغير اليساري في شخصية فياض (١٣٦) ، فكان شخصية فياض التي يرسمها الكاتب شخصية مركبة تشمل كلا البعدين . ويبدو التقابل بين خليل وفياض في الحقيقة على مستوى الموضوع مبالحاً فيه ؛ ففياض ابن الطبقة الفقيرة كذلك ، وهو لم يكمل تعليمه لاضطراره إلى العمل (١٣٧) . وتبدو شخصية خليل العامل الثوري ، المناضل النقي من تشوهات البرجوازية تكراراً لقوله تحتاج إلى إعادة نظر ؛ مقولة نفاء العامل ، واقتصر التشوه البرجوازي على شخصية الملتصق . من أجل هذا التخطيط انضاض الكاتب في وصف شخصية جوزيف بشكل أحسن إلى حد كبير بشرتيب الشخصيات ؛ فالخيز الذي يشغله (جوزيف) في العمل والاهتمام بأفكاره وخطاؤه يمازج موقع خليل في الرواية ، ولعل مرجع ذلك هو الاكتفاء بخيل اللال ، والاستطراد في وصف شخصية جوزيف لأنها شخصية شديدة الحيوية والتناقض .

رابعاً : طفت التفاصيل الجزئية وتماثلت فياض واسترجاعاته على وضوح الوظائف في هذا القسم التي مازالت في إطار دائرة الهروب – الاستقرار – الاكتشاف (التجربة) .

خامساً : مع ترحل البناء الروائي في هذا القسم تعود اللغة الإنشائية ولغة التقريرات المباشرة ، فتتروك من لغة يوميات جوزيف – التي يعجب بها فياض – لا من لغة الرواية .

بالراوي عموماً لاجواز وعي الشخصية « في معمل للسفير حيث لا فارس ولا سيف » ، كما كان الأمر في الانتقال من الفصل السادس للسابع في القسم الأول .

وشكل الانتقال الآخر هو التسلسل المنطقي للأحداث ، وجوزيف يعطي يومياته لفياض ، وفي الفصل الثالث يقرأها فياض ، وأبوزوكز يسافر لحضور حفل الترسيم ، في الفصل التالي يعود ليحكى ما حدث في الحفل . هذه الانتقالات ، يرغم تنبي الراوي في أول كل فصل لمتطور الشخصية التي يصورها ، تؤدى إلى الابتعاد عن مجرى الأحداث ، والمساواة في الترتيب بين كل الشخصيات ، وجفاف العمل الروائي وسكونيته . ويرغم أن هذه الأشكال من الانتقالات هي الأشكال ذاتها التي يلجأ إليها القاص في الحكاية الشعبية أو السيرة ، فإنها هنا لا تملك كما تملك في القاص الشعبي حيوية تطويع الأحداث ويلوونها حول شخصية البطل أو رحلته .

وأخيراً : لعل مرجع هذا يعود إلى تصور حنا مينه عن ضرورة تصوير الجوهري الشعبي ، والفهم الخاص لعنف الجوهري الشعبي بما هو لوحة تسجيلية لحياة شرائح مختلفة ومزاج إنسانية مختلفة من الواقع الموضوعي . ولكن سر مماثل هذه التسجيلية يلجأ حنا مينه ، كما يفعل في « الصراع والمصاهرة » ، إلى « الملحمة » أو الشخصية الكاركتيرية ، مثل سؤال هناء عن بكين ، و « حكاية زجل إلى شحادة » ، و « حكاية أم بشرى » ، و « حكاية الصعد » ، وجوزيف وإدعائه الاستمرار في القراءة ثم النوم ، وسركيس الأرملة الذي يبنى بالعربية أمام نافذة فتاة ، ومعركة أبي سبع مع سائق التاكسي . ويرغم طرافة هذه الملح أو التوافر فهي تحمل بتماثل البناء الروائي ، بالإضافة إلى استمرارها في رؤية محدودة للجوهري الشعبي تجعله مصدراً للتسوية في الرواية ، أكثر من كونه تعبيراً عن الحيوية واستمرار الحياة والصمود العفوي .

عاصي : ما زال ثمة إصرار على حشد الشخصيات في قصى القسم الثالث والرابع يقدم الراوي لنا شخصي أبي روكز وسركيس ، بل حتى في القسم الخامس يتم السراوى باستقصاء أسباب مجيء الجلفة المستوحدة التي يراها فياض من النافذة كذلك .

عاصي : يتم الراوي باستكمال الحيط الذي ألمس بها في القسم الأول والثاني ، يرغم عدم مشاركتها في تطوير حركة الأحداث فيها بعد ، فنعرف شيئاً عن عمل جوزيف الجديد ، وزيارة أم بشرى ومقابلتها لأبي روكز بعد اكتشافه هروب فياض ، وزيارات جوزيف ودينز ليت خليل . ويتصغر في القسم الخامس على وصف خارج فياض ، يرغم ولوعه في الأقسام السابقة بالاستمرار معاً في خيالاته واسترجاعاته ، فيقدم لنا تقريراً عن القبض عليه ، ثم الإفراج عنه واللحاق بالجليل ، وإخاذه لقصة الطويلة ، ثم اكتشافه المضاجيء أن البرد ليس من النجج وإنما من الغيرة ، ثم قراره للمضاجيء

أما الفصل الرابع عشر فهو يقتصر على مجيء أم بشرى لإخاذه أن البوليس قد بحث عنه في بيت خليل . وهذه الفصول الثلاثة لا ترتبط بمجرى القصة ارتباطاً أساسياً .

أما القسم الخامس ينقسم إلى فصلين ، يستقصى الراوي في الفصل الأول ردود فعل شخصياته لتباً القبض على فياض ، الذي نشرته الصحف ، وصورة المطبعة السرية والقبو وصورة فياض .

أما في الفصل الثاني « بعد ستة أشهر » يخرج فياض من السجن تنتظر امرأة أيضاً هذه المرة . يلتقي ببغليل ، يذهب إلى الجبل ، ينجم في الكتابة بل الانتهاء من قصة طويلة بعد أن تصمد بالسجن .

وهذا القسم يعتمد على التلميح . والمعلومات فيه تقتصد إمكان التصديق : فأبو خليل يقول بعد القبض على فياض « افكرنا يا فياض إذ جئنا في ملكوتك » ، وجوزيف البلق دالاً يقول ويقطعون بيضه^(١٢٩) . واللغة التقريرية الجارفة تكاد تسود القسم الخامس كله ، مع بعض الأساليب الإنشائية عندما نلتقي وهذا المناضل الصلدا الذي يقرر الاستمرار في هذا الطريق ، وهو ما يزال يتنحى الطبيعة ، ويرسل أهات الشوق ، ويتراشق بالتلج مع جالوته التي آتته في وحشته القاتلة .

ويمكن ملاحظة ما يلي بالنسبة للأقسام الثالث والرابع والخامس : أولاً : تنعكس حالات التوازن/عدم التوازن رؤية رومانسية أخلاقية ، فيؤسـل مبلغ تحليل يتحول من واجب إلى نوع من الضحية يستند صوراً ميسية ، كالشهـاء السرى وغسل قدم من يستحقون . ورؤية البغي تبتل على لفتة والتفتقز ، فالبنغي غلوفة أثرت الراحة على الكسـدح ، وهي امرأة رخيصة^(١٣٠) . والعمل هو الطاهر ، والمناضل قدس ، والحب يعب العذاب الذي يحبه ملح الحياة ، ويقرب للسافة بين المقلب والجنون^(١٣١) .

ثانياً : المبالغة الوصفية التي – يرغم إمكان صدقها في الواقع – تدلوق العمل الروائي ميلو درامية ، مثل صورة البغي التي تهرب من مصلحتها التي امتصت دماها ، وهي شبيهة بصورة الرجل المشفق الذي أصبح ليونة عصرت ولأيد أن ترمي في القسم الثاني ، وصورة خليل وأسرته كما يتخيلها فياض ، « إذ يرون إلى أطفاله شبيه المجهاج » ، ويتعلق الأولاد بكنائيل أهمهم يطلبون الطعام^(١٣٢) .

ثالثاً : استمرار عادة حنا مينه في الانتقال المكان أو اللغز من فصل إلى فصل دون تطور لمجرى الأحداث ، فنحن نرى الزقاق لأد فياض ذهب إليه ، ونرى أسرة خليل وجوزيف لأن فياض كان هناك مضى ، وكان استمرار فياض في مكان ما ، لمة ما ، يبرر استقصاء أحوال هذا المكان موازنة مع تطورات مجرية فياض ، حتى لو كانت صلة فياض بهذا المكان قد انقطعت مثل بيت أبي روكز . بل إن الانتقال من فياض إلى دينز يتم من خلال الانتقال المكان ، هو إلى جوار النافذة ، وهي كذلك إلى جوار النافذة .

أما الانتقال للمغوى ، فمن أمثله تصور دينز في الفصل الأول من القسم الرابع لفياض كفارس . ويبدأ الفصل الثاني

في الفصل الرابع ما زال الحيايط غصنيا وما زال الفتي يتسكع ؛
يذهب إلى السينا فلا يجمل القيام لمرأسته ؛ ويذهب ليشرع فلا
يجمل جو الحملة لقلدرته ؛ فيذهب إلى ابنة العم . ويتابع مونولوج
الفتي عن الذكر والأنثى وابنة العم التي لم يصدها صياد بعد ، ويتابع
مونولوج ابنة العم وهي تحس ببركة كف الفتي حل رقتها . وتزوي ابنة
العم وهي تطلب من الفتي أن يأخذها معه إلى الحيايط لتعلم مزودة
الرخصة ، بل تدافع عن تصرف الفتي أمام أمها ، ليخرج الفتي
وبداخله إحساس حلو ما يليت أن ينطقى مع هبوط الليل ، ويحل
مكانه شعور بفقدان ما يبحث عنه .

ويبدأ الفصل الخامس بجملته خيرية : « ساعات حلقى النفسية يوما
بعد يوم »^(١٤٩) . وما زال الفتي يحس بالأسف لفقد ذلك الوجه العزيز
فى الأبتسامة الروضية . وما زال الحيايط غائبا عن البلفة ، وضابط
الإيقاع السابق الذى يعمل عنده لا يعرف أين هو . وكفى الفصل فى
حكايات ضابط الإيقاع السابق ، فيحكى نقلا عن الحيايط حكاية
المنصورة ، وحكاية هو عن حفلة الجمعية النسائية ، والوجه الذى رآه
واغضى وظل يبحث عنه ، حتى أدخل المستشفى للعلاج بعد أن سقط
مرضا ، وهناك رأى ذلك الوجه فى تمثال نصفى لامرأة ، فهرب
واشتري دفا وضفى يضرب لتمثال حتى يموت فيه الروح ، لكنها
اخضت سريرا .

وفى هذه الفصول الخمسة كان الحدث الوحيد المحورى هو رخصة
الختبر وما تمنحه عند الحيايط ورد فعل عائلة الفتي . لكن ما تمنحه
الرخصة عند الحيايط من دق الأرض التامة حتى تستيقظ لم يتضح من
خلال حركة الرواية وإنما من خلال قول الحيايط غصوب . وقد أنفع
الفتي إلى الرقص ، أولا كعصر رثابة حياته وملمه من الحزن ، ثم
مسحورا بحكايات الحيايط وإبتسامة الوجه الذى اغضى . بل أن
الشخصيات هنا لا تتحرك ، ولا تفعل ؛ فهي ليست فاعلة أو مفعولة
وإنما هي شخصيات « متكلمة » ، تحكى كالحيايط وكضابط الإيقاع
السابق ، أوتوزع مشاعرها تلقا ومحا من مجهول ، كالفتي الذى هو
أيضا يحكى القصة الرئيسية . أما شخصيات العائلة أو ابنة العم أو
الحلاق ، فهي شخصيات تزينة يستدعيها الراوى عندما يريد ، لكن
تتكلم هي الأخرى . وثمة أحداث فرعية — أو لنقل أفعال للحركة —
مثل التسكع ، والتجوال ، والذهاب ، وأفعال تشير إلى تحولات
موقف شخصية الفتي ، والتحويلات الذاتية داخله ؛ مثل الكعبة ،
والإحساس الدافئ ، والشعور بالفقدان ، والياس ، والأسلم ،
والشك ، والاعتقاد ، والشقة . الخ . ويتبدو حركة الرواية دائرية
شبهة بالنسق للثلاث الذى لا يكاد ينتهى حتى يسلم إلى نسق مثلث
آخر . ويتابع بعض هذه التباينات .

يرسم الراوى خطا واحدا لسماع صوت الأرغن والمرقص ، يتحرك
من الواقع إلى الوهم إلى حلم للجاذبة :
سماع صوت الأرغن — التمنيات تحمل الفتي فيصير فيمة —
يتصاعد إلى الأعلى ككرة إلى (١٥٠) .

الرقص — يعمل الفتي إلى بعيد — ككرة إلى إيليا يتصاعد إلى
الأعلى (١٥١) .

وتبدو رخصة الخبر كانها الصفة المرفوعة للفتي ؛ فالجميع سمع جا

« أبدا لن أهرب بعد الآن . . أبدا لن أهرب بعد
الآن »^(١٤٩) ، وسيتقل الدنيا يصدره ، وأعداده يصدره ،
وأصداقه يصدره أيضا .

أما رواية « الشمس فى يوم غائم » ، حيث الراوى هو الفتي الذى
يروى بضمير المتكلم ، فلها تبدأ وينتهى فى إجازة صيفية بقصتها الفتي
الذى يلوس فى بيروت بقرار من والده لاشتراك فى مطهرة وطنية فى
المدينة^(١٥٢) . لا يقدم لنا حنا مينة مكانا محدا كما عودنا فى رواياته ،
ويكتفى بالخلفية التاريخية ، وهي الإطوار الرماني للرواية . وتتأخذ
الرواية شكل تدوين لذكريات الراوى ؛ إذ نعرف من الفصل الأول أن
ما يحكىه الفتي هو تجربته فى سن الثامنة عشرة ؛ ولذلك يسود
التلخيص سيادة شبه مطلقة ، مما أدى ، مع التغيرات الزمنية والمقطع
الوصفي ، إلى سكونية الأحداث وركودها ؛ فالتلخيص يلع على
ماضوية الحدث ويصره من الإيجام بالآلية . وما يزيد من هذا
الإحساس بالسكونية أن الفصلين الأول والثاني^(١٥٣) يلخصان الحدث
الأساسى فى الرواية ، وتتولى بقية الفصول عرض ردود الفعل
والتشابهات .

وفى الفصلين الأول والثاني ، يعود بنا الراوى إلى علاقته
بالموسيقى . فقد أكرم بالموسيقى ، مصداقة^(١٥٤) ، عندما سمع
نغمات الأرغن وهو يسر بكبسة ، واختلر آلة الكمان دون
قصد^(١٥٥) . لكنه كان قد بدأ كاتين عاكلة ثرية بالمزف على « البيانو »
على يد أستاذ ، ثم انتقل إلى كهل إيطالى ليحلمه الكمان ، ثم إلى
الحلاق ، وأخيرا إلى الحيايط الذى بدأ بالعود ، ثم انتقل به إلى رخصة
الخبر ليتعلمها ويرجع فيها فيرفضها بختبر حقيقى . ويسترجع
الراوى مشهد الرخصة وكيف سقطت الجبهة المقدمية فى الأحشاء ،
عندما رأى على ثغر امرأة إبتسامة صافية كالشمس فى سياه
زرقاء^(١٥٦) ، ويضمه الحكاية التى حكاهها الحيايط له من الفتي الذى
رفض للصورة فى المبدى فرأى الصورة تنحرج من اللوحة وتتجسد
امرأة . وتبرز شخصية الحيايط — المعلم الذى يعلم الرقص ليوفى
الأرض الثالثة . وتصرّف — فى هذين الفصلين كذلك — شخصيتى
الأب وعطيط الأخت من خلال ردود فعلهما لما فعله الفتي ، وانتقل
من خلال شخصية عطيط الأخت إلى الأخت ، ومن خلال حديث
الأخت إلى ابنة العم التى لا يعلق الراوى عيونها الطيبة .

فى الفصل الثالث نصص الإيجام بالواقع ؛ إذ يتبدو الراوى
عن استطراداته واسترجاعاته السابقة على زمن الرواية ويربطها مباشرة
بنقطة زمنية محددة . وهل حين ينتهى الفصل الثانى بالتسكع يبدأ
الفصل الثالث بالتجوال السيف . وعلاجا للنسيان ؛ يلعب الحيايط
ليهاجم سيدة كان يعرفها ، ثم يذهب إليها مرة أخرى فى منتصف
الليل ليهاجمها ثانية بعد الإبح . ويذهب فى اليوم التالى للحيايط ،
ليعرف هل كان ما رآه وحما أو حقيقة ، فلا يجد ويصعد رجلا يعمل عنده
يعترف حلسا بأنه الفتي الذى رفض رخصة الخبر ، وكان ينظر إلى
شبه . ما . ثم يتعرف الفتي ذلك الرجل ؛ ضابط الإيقاع الذى أحبه
دون أن يعرف اسمه ، ويستمر ضابط الإيقاع فى الحديث عن معنى
اللغة ، ثم فى الحديث عن تجربته ، وفيه يقرر أن يتوقف عن إدانة
نفسه أمام الفتي ، وفيه كذلك يعود الفتي إلى البيت أشد كربة .

وتحدث عنه ، فتبدو مركز دائرة تتصخم وتتصخم وهي تعمل داخلها الحلم والمجازة ؛ الحلم برؤية صاحبة الابتسامة ؛ والمجازة بيعت الأرض "وبعت الصورة أو التمثال ؛ وبعت الصورة عند الفتى حلم ذاتي للإسك بالشرط الصانع منه .

وإذا استبدل للمعلم البشر ، هنا ، تأكيداً للفهم السكوني للواقع ، فتبدو الشخصيات هنا مجرد أضلاع في شكل ثلاثي مفتوح :

نسق التناقض : الفتى - الأب / الحياط - الحلاق / صاحبة الابتسامة - ابنة العم .

نسق التلاقي : الحياط - رقصة الخنجر - الفتى .

نسق الاتصال : الحياط - الفتى - ضابط الإيقاع .

نسق الإبدال : الفتى : الحياط .

الأسرة (الأب) .

نسق الاقتران : المرأة : المشق : الشرط الضالع (صاحبة الابتسامة)

الشهوة : المرأة التي ضاجعها .

الحمد : نوم الإنسان مع جسمه (زوجة الحياط)

بل إن الانتقال للمكان أيضاً أشبه بدائرة : القلعة (البيت) - عند الحياط - عند ابنة العم . والبديل الوحيد لهذا هو الانتقال دون هدف : التسكع أو التجوال . والتسكع الذي ترسمه الأسطورة أو حكاية ضابط الإيقاع السابق أو الفتى :

الرقص / العزف - بعت الصورة (طلوع الصورة من الصورة) / بعت المرأة من التمثال / وبضى الابتسامة - الاختفاء - البحث .

فالحركة هنا حركة في اتجاه دائري ، لكنه في النهاية غطط ثابت أشبه بالقدور . وعلاقات الشخصيات وأحدية الأوجه لا تتمدد أو تتطور ، فهي في الأطر نفسها . والتناقض كله يدور داخل الذات المفرقة دون أن تقدم لنا ساحة للصراع .

يبدأ الفصل السادس بتحديد الزمن الذي غابه الحياط عن البلدة ، فنعرف أن الفصول الثالث والرابع والخامس قد استغرقت زمناً أسبوعاً واحداً . وقرر لنا الراوي كذلك في أسلوب إنشائي مدنى غداً في غياب الحياط . ونلتقي في هذا الفصل بوصف بيت الحياط والقبو المهجور الذي استأجر فضوله ، وكان مع زوجة الحياط له من النظر من النافذة التي تطل على القبر باحثاً لمزيد من الفضول لكشف السر . وكذلك يقدم لنا الراوي امرأة الفتوات النظرة للفرصة للحظة بالإغواء الشهي ، التي أحس الفتى بنوع من الجلس أنها تلتقيه .

وفي المقابل نرى أسرة الفتى : الأب وخطيب الأخت والأم ، وجلبهم من موسم الزيتون ، وخبث الفلاحين وسرقاتهم . وبين الفتى خطيب الأخت رداً على سخريته من أخته لرقصة الخنجر ، ويخرج الفتى رافضاً الاعتذار ، وفي الطريق يصاحف ابنة العم ، وتأخذ الشفقة عليها فدموعها لزجة قصيرة منه .

ويستند الفصل السابع باستئناف العزف والرقص عند الحياط ، واعتقاد الفتى في صدق ضابط الإيقاع السابق لتأكيد الحياط ، وشعور

الفتى بالانفصام ، وانفراج باب القبر بعد أن ظل مغلقاً لثلاثة أيام ، والدخول ، ومواجهة امرأة الغير التي محبت من يده إلى الحبيسة ، ينظر في عينها وتنتظر في عينه ، ينفاهما وتنفاه ، ثم يمس الفتى رافضاً أن يفتق الباب كما طلبت منه . يستند الفصل كذلك ، باسترجاع قصتين قصصاً للحياط على الفتى (١٥٦) ، عن القائد الفارس والرجل الذي ظل يحقد فيه ، فسداً جر من الصمت للكهرب ، وتقدم الفارس يطلب مبارزته ، وبجبهه الآخر : نحن من قبيلة الذكور وفي قبيلتنا شيء اسمه صداقة الرجال ، ويطلب منه أن يمنحه صداقة الرجال . وعن المرأة التي أحببت رجلاً ، وكان كلامها ذا عنفوان ، وتبدلاً الحب والصراع ، وكاننا من قبيلتين مختلفتين : أنثى وذكر ، فاستحال الحب بينها إلى كراهية ، وكان لابد لأحدهما أن يموت ، وقتله المرأة ثم قتلت نفسها على قبره . كذلك خواطر الفتى وهو يصح بمغفرة دخول قبره المرأة ، إذ تبدى له المغفرة غيمة للذكرى الجدة الذي يحبه أبوه عنه دائماً ، فيقرر للدخول ساعراً من الجدة وساعراً من طبقته . بل يدخل نكابة في عائلته وفي جسده (١٥٧) .

ويبدأ الفصل الثامن بأسلوب إنشائي ، إلى هنا كم شعرت بالثمة والمهانة ، وكم فكرت في وضي وسلوكي وعائلتي طوال الأيام التي تلت دخولي بيت المرأة وخروجي منه مرتبكاً مهزوماً (١٥٨) . ونحس الفصل في ثلثات الفتى حول :

- علاقة الحياط بمرأة الغير (الاحترام وزرع الحب وزرع الإنكار أيضاً) .

- طريقة تفكير عائلته .

- قمره على العائلة : الشباب الذي عاشروه في المدينة ، قرواة روسو ، رقصة الخنجر هي التي وضعت المسألة في وضعها الحادى : مع أو ضد .

- شعور الفتى بالأم الذي يتركبه والده ويحمل همومه .

ويحمل الفصل الثامن كذلك تمهيداً للمحدث المحورى ، وهو رقصة الخنجر ، فالفتى يرقص مرة أخرى يوم الأحد والتجربون يؤذن : حتى حل الصلاة ، ويعزف ضابط الإيقاع السابق كما قام الجازز ليداً في ضرب الدف ، والحياط يعزف على العود ، وتحول رقصة الفتى إلى رفاضة صينية وثنية التعبير (١٥٩) : رقصة الحياط تتكلم ، وأصابع ضابط الإيقاع تتكلم ، وقدمتا الفتى تتكلمان . الجازز آخر . وتنتبه الأرض وتشتق . ويبحث الذين في القبور . وفي غرفة هذا كله تبدى له امرأة القبر كالقوة تتحداه وتغريه ، فيفقد توازنه ، ويعزف الخنجر لحم الركية ، ويتوقف العزف .

والفصل التاسع يبدأ بجملته خيرية تخبرنا بتضميد طبيب بلرح الفتى ، وتزور ابنة العم الفتى ويضض عليها ما حدث . وبين بعض الجسم القصيرة في الحضور تدخل عقل الفتى تارة في مؤنسلوجيه الداخل ، وحمل ابنة العم تارة في مناجاة صامعة . وتنتهى الزيارة وابنة العم شاحبة ، فقد ماتت الكلسات بيننا ؛ إذ كان طوال الوقت يتحدث إلى المرأة التي في القبر . ويطلق الفتى الدور ليضي في الظلام ليذكر فيها معه طينها !

ويكتم الفصل العاشر تصميماً درامياً فنياً ؛ إذ تزور امرأة القبر بيت الفتى وتواجه أسرته تصغفها الأم ، وتوشك هي على قتل الأم

فهو مصدر الفضول والأسؤال ، وهي موضوع التحريم ، ثم هي الحليّة المقصودة ، وهي سبب إهانة شرف الفضلات إلى الأبد . أما ابنة البعم فهي الوجه المقابل لأمارة القبول واللفظي ، تنشأ الانتفاق كذلك مثله ، لكنها بسبب وضع أسرتها ، ولكونها أنثى ، لا تستطيع التمدد . وكما ذكرنا من قبل ، فهذا الوضع الخاص للأنتى مهمين في نظرة الفتى نفسه ، وفي بل حكايتي الحياض كذلك ، والاستثناء الوحيد في الرواية البتيرة ، ربما لأنها ليست شخصية إنسانية — فالأم دجاجة ، والحياض يتام مع جسمه برغم أنه متزوج ، وفاته المحصر مصدر للشفقة أو للاشمئزاز ، وإبنة البعم مصدر للشفقة كذلك ، وهي تفكر في نفسها كما يتصورها الراوي : « قبرة تنتظر ، وباشق لم ينقض ، وأرض عطشى إلى الماء »^(١٦١) . والأخت تحب البماقية في الكتب وتزدرى الفلاحين ، ولها تطلعاتها في التغير ، لكنها ستزوج رئيس القلم . وهي تستكرض الفلاحين ، لكنها تدافع عن موقف الملاك . أمارة البوهي وحدها الفاتحة على الفعل ، المحددة للمجتمع ، لكنها برغم ذلك كله ، موضوع اشتهاه الفتى ، بل الحياض كذلك كما يظن الراوي ، أما صاحبة الابتسامه فهي المشعوشة ، هي موضوع شوق لا ينقطع إلى الشطر الضائع .

في الفصل الثاني عشر^(١٦٢) ، من حوار مع أخته ، تنصرف عدة حكايات تختلف في الطول والقصر ، وترسم جميعها كما يقول الراوي « حراً من طرف واحد .. إذا لم تضرب الفلاحين ضربتي .. هكذا يقولون في الكازينو والبيوت الكبيرة ، والفلاحين لا يضربون .. يضربون »^(١٦٣) .

وحكاية عزت بك الذي قتل زوجة المحامي ، لأنه وقف ضده في قضية إرث من الورثة من أقرابه الفقراء . ثم حكاية السيدة عشيقه وكيلها ، وقيل الوكيل للفلاح التمدد . ثم اعطاء الفلاح الآخر الذي زعم أن الوكيل لم يقتل أحداً ، وأن السم من الفلاح بالتدريج بواسطة فلاحه . والأب فيلكس والثورة الفرنسية التي تستحق الاحتفال ، والثورة الملموعة في بلاد القيصر .

وتنصرف رؤية الأخت للواقع ؛ إنها تصبغ بالعاقبة وتزدرى الفلاحين لأنهم ليسوا بعاقبة ، وتحب امرأة القبر لأنها يعقوبة وفاتنة . وتنصرف أحاسيس الفتى ؛ فهو تارة غاضب لا يصدق ما حدث لأخته من تحول ، فقد سمعوا أفكارها ، وتارة تادم على ما فعل وطاشا كت . تنصرف بما لا يتفق ووضع الاجتماعي^(١٦٤) . وبعد الحصى والمرض تشفى نفسه ، وينفصل صدره ويصير برغبة أسرة في مصالحة هذا العالم .

في الفصل الثالث عشر تعرف ابنة البعم من الحديث عن امرأة القبر أن الفتى يحب امرأة القبر ، فتنتهي لعبة الودم التي تجارستها ؛ تحلت ابنة البعم عن الساحة واتسعت إلى صحتها . والفتى يكتشف أنها تحبه وتحاول أن تنسلي بالشفقة ، ويظهر شعور بالشفقة في صدر الراوي تجاهها ، وهي توسل نظرة الذكر إلى الأنتى ؛ تطالب البرهان على أنها أنثى^(١٦٥) . ويصمها الفتى مضحية ، متقصدا دور الراهب في بلاد الحكمة التي حكى الحياض عنها له ، ويقولها ويعتذر عن تعليمه لها .

يبدأ الفصل الرابع عشر بالفتى وقد انقطع عن أخبار الطرف الآخر من المدينة ، وعاش من ثم في واحة ، بقرا كثيرا من القصص

بخبز الفتى فتزقي عليها الأخت ، وتحتج المرأة على الأخت بتقليها وتكفي . ثم ألفت الخبزر إلى الفتى ، الذي سمع هذه المواجهة ولم يجرح إلا بعد أن صغمت الأم تلك المرأة — وتخرجت — وروان الصمت القاهر ، المتولد من خجل المنجبهة التي سقطت على حضيفي الواقع الاجتماعي للناس الفقراء ، وترغى القصر في وحل الحى الفقير الذي جاءت المرأة منه^(١٦٦) .

وفي بداية هذه المواجهة يقدم الراوي شخصية الأم « والدجاجة » ، التي غادرت للحظات ، في تلك المواجهة ، عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، وانقلبت لها أنثى أمام أنثى ، وكشفت امرأة القبر زيارة خطيب الأخت لها ليضاحق فتاة المحصر ونسى في تلك المرة سرواله . وكشف الراوي كذلك من خلال استرجاع الفتى وحواره مع الأخت عمارسات الأب من قتل واغصاف . وينتهي الفصل بالأب — بعد أن هدأت العاصفة — يترك لالان بعض المال ليعطيه لأمارة القبر بوصفه ترضية . وحشد الراوي في هذا الفصل — بعد تلك المواجهة — ملاحظات عن حالة الهياج الشعبي والكرامية لفرنسا والرغبة في الجلاء ونذر الثورة في الأنتى ؛ فهم هناك يدقون الأرض ، والقلمة غيرة ، وصورة الجبد تسقط وتنحطم ، وأمارة القبر تحسك بالخبز ، ووالدة الفتى تزعم أمامها مستجيبة في صورة شبيهة بصورة من النازكية لقرارات الفتى عن الثورة الفرنسية ، التي يذكرها الراوي كثيرا . ويؤكد الراوي أن للكرة الوطنية لا تشمل أولئك الذين يعيشون في بيوت مثل بيت أسرة بلعوى البريدج ويعرفون التناجيز في الكازينو ؛ فهم يفكرون كما يفكر الأب و « يميناً إذا خرجت فرنسا »^(١٦٧) .

ونلاحظ في الفصول من السادس إلى العاشر تمديدا أو تصميذا للحديث المحوري ، وأمارة القبر تقاسم مشترك هنا ؛ فهي نظرياً التصبية المغرية كانت سببا في جرح الفتى ، وهي أيضا زيارتها للفتى قد أصابت الكبرياء الإقطاعي والنيل الزائف في الصميم ، كما فعلت جروشكا بطلنة دوستوفسكي في الإخوة كارامازوف ، بشكل مختلف^(١٦٨) . ونقع على ظهور نمرد الفتى على عائلته ، إذ كان يحس قبل أن يلتقي بالحياض بالانضمام عن أهله وأصدقائه ، وكانت الموسيقى بالنسبة له جيزة نائية عن الجميع^(١٦٩) . ونلاحظ أن مشهد المواجهة بين امرأة القبر وأمارة الفتى يتصف بالمبالغة الدرامية ؛ ذلك الزيارة لا يكن لها ما يبررها من حيث علاقة المرأة بالفتى ، برغم إحساس الفتى بشئ كالتين اشترق في ذاته بأنها ستأثر^(١٧٠) . كذلك نجد تلك المواجهة بين رفعة الخبزر والثورة ، وزيارة المرأة ونذر الثورة (الشرخ الطرولان الحليفي في القلمة) . وعقولة الكتاب جعل خروج الصورة من الصورة معادلا للثورة لا ينفي على أساس ؛ فالصورة من الصورة في حلم الرافض أو ضابط الإيقاع أو الفتى — كما يطررها الكاتب — بحث عن الشطر الضائع ؛ عن الأنتى الملموعة ؛ وهو سعى رومانسي يبعث عن مثال كامل ، أو يسعى إلى خلق بجماليون . ويبدو أن تلك المواجهة ضرورية بسبب الخط الذي يفرمه الكاتب أو يحاول أن يلبسه متعدد الفتى العاطفي ؛ وهو خط الصراع اللطيف وثورة الفقراء . وهذه المواجهة تفرض تلك المبالغة في رد فعل امرأة القبر ، وفي نسيان خطيب الأخت لسرواله . وفي صورة الأم — يرم الثورة — راكمة أمام امرأة القبر .

تلعب امرأة القبر — لا الحياض — الدور المحوري في هذه الفصول ؛

مع الأوكاخ ، وملعب في الأوكاخ لأنه يتسمى للقلاع ؛ يشفق على ابنة عمة ويشتهي امرأة القيو ويحب صاحبة الابتسمة^(١٧٤) .

- الفتي يتسكع عولاً فهو الرغبة في امتلاك تلك الرغبة .
- صماق أنعام اليانو . تردد الفتي في الصعود لرؤية ابنة العم .
- تأمل الفتي لوقت من ابنة العم ، ووقت من فتاة الحصيد ، ومن نفسه ؛ فقد اتفح بشعور من الضيق خارج القلعة ، وشعور مماثل خارج القيو . أخذ نفسه من التناجر ، وحاول إنقاذ نفسه من رقصة الخنجر^(١٧٥) .

- الرجوع إلى البيت ، والحديث مع الأم عن خطيب الأخت ، وامرأة القيو ، ومستقبل الفتي .
- الأم مثل الآخرين تأكل من الأرض وتلعنها .
- الفتي وقانون نفي الضرورة ؛ محاصر ، عبد للحاجة ، لأنه لا يعمل ، الولد هو السيد صاحب المال^(١٧٦) .

أما الفصل السابع عشر فيخبرنا بما يلي :

- تأمل الفتي في مصيره : «طريق والذي ليس طريقى .. لأنه لا يلام عصري ، ولا يلام كنى ولا حيال» - ضرورة العمل وبالتالي ضرورة السفر^(١٧٧) .

- تحبط الفتي ؛ فالسفر طريقه الوحيد للاستقلال ولكنه كذلك خروج من الممرقة ، فهو يريد أن يجرى كل شيء في غيابه ودون إسهام منه ولكنه يباركه .

- حديث الحلاق عن الحياط واتباعه بتحريض الناس ، وبأنه يعتمد إغواء الفتي ليقتر والده . تخوف الفتي له بتهديده بإخيار الحياط وامرأة القيو بما قاله .

- مراجعة الفتي للذلت ، كما لو كان أمام عائل نفساني وما يلزمى هو الحزم . المواقفة أو المناقضة لأكابر أسرى ، إقامة الصلة مع الحياط أو قطعها ، فصل الجنس مع تلك المرأة أو الانفطاع من زيارتها . الاعتراض بأننى عاشق والبحث عن مشوقى التي هي إطار أسطوري سيتجلى كياناً إنسانياً إذا نالته من أعماق ، وقرعت بابيه بقبضى ورفضت له كالتفتى في المهد^(١٧٨) .

- قرار العودة للحياط فسملاً لا نعيم ، معرفة أن ضابط الإيقاع جن ، والحياط قبض عليه وعذب .
- قرار الفتي بالانتحار تحبيراً عن الإذانة والاحتجاج والاحتقار ، فشله في الانتحار لأنه لم يجد أداة قاتلة في البيت .
- محبة ابنة العم تتطلب الدواء ، اقتراحها على الفتي بالمجيء معها ، الحديث عن التئين ، وعن الأجداد .

أما الفصل الثامن عشر (الأخير) فيخبرنا بما يلي :

- الذهاب إلى بيت ابنة العم ، والوقوف إلى القافلة وهي تمزف .
- اهتمام المظر .
- خروج الفتي ليعتمد في المظر .
- التراجع عن فكرة الانتحار والذهاب إلى امرأة القيو ، وقد حسم موقفه .
- الحديث والمواجهة حول فتاة الحصيد .
- للمضاجعة والتلاحم (مشهد) .
- قتل الحياط .

فينتهب الشوق في نفسه من خلالها^(١٧٩) . وتزوره ابنة عمة وأميها والسيدة شقيقة الوكيل والفتيات يقلن لأمه : «حين يشفى لن نغفرك من سرورة يرفض لنا فيها رقصة الخنجر . سمعنا أنه يرفضها كالفرسان تماماً : الطيب قص علينا حكايات حوله»^(١٨٠) .

وتزوره ابنة عمة بمفردها مراراً ، لكنه لا يجد الرغبة في ممارسة الحكمة معها ، إذ يشتهي امرأة القيو ، ويتخاض ابتسامة الصورة . ولحدث في هذا الفصل هو الذهاب إلى امرأة القيو بعد أن شفى جرحه ، ولكنها ترفضه لأنه جاء ، ولأنه ككل الرجال شهوان مطهم ، ينسى الوقار ، والسمة ، وشرف العائلة ؛ لأن شهوته تستعبد ، وتأتي له بفتاة الحصيد وتطلب منه أن يضاجعها ويرفض . لكنه يمارس الشفقة على العناد ويعدّها بالمجيء ويتحقق حلمها في سرير ودولاب وثيراب وطعام . ويكثر مرة أخرى عن خطيئة لم يرتكبها ؛ فيقطعها السلسلة التي أعطتها له أخته ، ويكتفى بدغدغة شفتيها بأصابعه لأنه عاف أن يقبلها . ويفهم الفتي من مواقف امرأة القيو الكره المتبادل بين القلاع والأوكاخ ، بين من داخل السور ومن خارج السور ، فالمرأة من خارج السور - وهو من داخله ، ولكنها يوحى من الحياط تنصرف هكذا ، وتنفذ الأرض ابنة الكلب على طريقته^(١٨١) .

وفي الفصل ، من الخامس عشر إلى الثامن عشر ، أي نهاية الرواية ، نستطيع أن نجد هذه الفواصل :

الفصل الخامس عشر :

- العودة للحياط : فرح الحياط له . الفتي يحكي ما حدث له ، والحياط يعزف له .
- نيرة الحياط : ستكون مشوقاً جداً بعد اليوم ، المرة بعامة ، تمشق الرجل الذي يتصرف بجرأة ويحب بجرأة .. ولكن حلوسثير غيرة الرجال^(١٨٢) .

- نصيحة الحياط للفتى أن يزور امرأة القيو ثانية لأنها تحبه .

- زيارة امرأة القيو . طرق الباب بعد تروده على الزقاق أسبوعاً دون أن تفتح له .

- مشهد المواجهة بين الفتي والمرأة ، صفة المرأة له . حزن وأسف الفتي لموقفها منه ، وهو الذي رفض لها ودق الأرض من أجلها^(١٨٣) .
- فهم الفتي لموقفها ؛ فهو مثل الضفة المعتدية التي عليها أن تتلقى النار ، وهي ممثلة الضفة الأخرى التي تعهد من صفها أن تطلق النار^(١٨٤) .

- المجدح الفوراق وتحقق الصفاء .
- زعم امرأة القيو أنها صاحبة الابتسمة .
- المنحة : وسريري ليس لأحد ، لم يكن لأحد والآن هو لك^(١٨٥) ، بعد أن أعطى العلامة جرح ركبته ..

ويعيد علينا الراوى حديث القلاع والأوكاخ والثورة الآتية^(١٨٦) ، وحكاية قتل الحاضر لتئين بوصفه رمزاً للثورة .

وفي الفصل السادس عشر : جبل تقريرية تقيدها بما يلي :

- ذهاب الفتي بشعور كدر ؛ بنقمة على قوة المرأة وضعفه حالما .
- شعور الفتي باستحالة للمضاجعة ؛ قلعة غور من الدم يفصل بينهما . إحساس الفتي بعدم الانتهاء ؛ فهو ملعب في القلاع لتماطفه

ما زالت الشخصيات ثابتة لم تتطور ولم تتغير؛ الفتي كما هو عاجز عن الحسم، يقرر السفر، ثم تراجع، ثم يعود ليفكر في الابتعاد؛ يفكر في الانتحار ثم تراجع؛ تمتع الشغفة ثم عجزها. وإمرأة القيو: الجمال والعف والتحدى، الواهب وإلمة في الوقت ذاته. الحيايط يظهر ويغيب أو يخفى، ومازال يعلم رقصه الخنجر، ليوطف الأرض ابنة الكلب النائمة حتى تبث إلى أن يموت. وبدلاً من أن يطور حنا مينة شخصيتها أو يربط بين حركتها وحركة الأحداث، يقدم لنا وحدات قصية بعدها، فكل من هنا قصته وأحداثه. ومن ثم تتناقص تراتبية الشخصيات، التي تعكس - كما يرى لوكاشس - منظور الكاتب ورؤيته، والتفسير الذي يعطيه الكاتب لدوره؛ وهو تفسير من الخارج بالضرورة.

نلاحظ بالنسبة لجمال الرواية، ظهور الحيايط ومشاركته في حركة الرواية في الفصل الأول (والثاني) ثم اختفائه في الفصول الثلاثة التالية ليعود إلى الظهور في الفصل السادس والسابع والثامن، ثم يخفى من خريطة الرواية المحدودة بضمير المتكلم - الفتي - لانتقاطع الفتي عنه بسبب جرحه ثم مرضه بالحمى، ثم يعود للظهور الغائب؛ فهو موجود لكننا لا نراه في الفصل الخامس عشر والسادس عشر، ويختفي في الفصل السابع عشر بعد القبض عليه مراراً وتعبديه، ويموت في نهاية الرواية بينما تستطع امرأة القيو حركة الرواية منذ الفصل السابع. أما ابنة العم، برغم عدم أهمية شخصيتها في نسج الرواية، فتبدو مرتبطة دائماً بشمور الفتي بالكآبة أو الحزن والعجز عن الفصل؛ فيمارس التسكع أو يردد مريضاً؛ ففي الفصل الرابع يذهب الفتي إليها في تسكعه، وفي السادس يصادفها في الشارع وهو يسير كذلك بلا هدف، وفي التاسع والثالث عشر تزوره ابنة العم وهو في الفراش، وفي الفصل الرابع عشر تزوره أيضاً، وفي السابع عشر والثامن عشر يلتقي بابنة العم ويذهب معها إلى بيتها وهو في حالة حزن شديد بعد أن فشل في الانتصار، بل إن الفتي - شاعراً بالكآبة وإحباطاً في التسكع - يفكر في الفصل السادس عشر في زيارتها. وهي الشخصية الوحيدة - عدا شخصية الفتي - التي عشنا مع حديثها غير المفلوط، سواء في مناجياتها الصامتة أو في تداوي أفكارها.

نلاحظ كذلك التأثير بتملأج سابقة في رسم الكاتب لشخصياته، ويبدو هذا واضحا في شخصية الحيايط وإمرأة القيو. شخصية الحيايط نموذج من «زويبا» ويمثل حنا مينة تفسيره على نحو مغاير. لكن هذا التفسير لا يتطابق في حركة الرواية ذاتها. وإمرأة القيو نموذج البني عدى دستوفسكي (١٩٨٢). هناك أيضا التأثير بالنموذج الواقعي الذي يعتمد على تضمين حكايات مختلفة وشخصيات متعددة بهدف رسم الجسور العام وطرح البعد السياسي للعمل، كما تفعل الروايات الأيديولوجية - الاجتماعية (١٩٨٢).

ولكن حنا مينة لم تنجح في تقديم رواية أيديولوجية - اجتماعية تندمج فيها حركة الأحداث والشخصيات مع حركة الإطار الاجتماعي. ولعل أبرز أسباب هذا الإخفاق هو أنه يعمل الشخصيات والأحداث أكثر مما يحتمل؛ فالحيايط ورقصة الخنجر والفتي وإرهاصات الثورة عالم مختلف تماماً عن عالم أولئك الفقراء - وهم بالضرورة صانعو الثورة - فهؤلاء الفقراء عندما يمرون في الزقاق وما كانوا يتوقعون؛ فلا حاجة بهم إلى الموسيقى، أو الرقص في بيت

- تردد الفتي في الدخول لرؤيته. سماعه لأخاه امرأة الحيايط لوالده.
- الذهاب إلى البيت. المواجهة. ثم الصمت.

ونلاحظ في الفصول الستة الأخيرة أن الكاتب يعتمد كعادته على رسم الجسور السياسي والاجتماعي خطاً مستقيلاً عن حركة الشخصيات. ويبدو هو الخط المهيمن بصورة شبه قدرية، والثورة ذاتها تتخذ شكلاً من أشكال التوبة؛ فيخصص الفصل الثاني عشر لممارسات الفجر والاستغلال، محاولاً أن يكسب صاحبة الانتماء المخفية التي يعلم الفتي تجسدها بعداً رمزياً للثورة، فيزواج بينها وبين الأبي؛ ولكن الرياح التي في رحم التكوين، هي التي ستحمل إلى الجواب على السؤال الذي يطرحه... ستسوق إلى المطر، إن اشتها متضرراً كالمصلاة الحارة؛ كلغة التوبة الجافة، لكنه سريع، تصمدته روى ابتهاجاً إلى الأبي؛ إلى الصورة التي ستخرج من الصورة (١٩٨٢). لكن هذه المحاولة تتناقص مع البعد الآخر للصورة التي تتشكل في الفصول السابقة من الرواية، وتتناقص كذلك مع مفهوم الثورة؛ فالثورة ليست توقاً مثالياً وإنما هي إرادة تغيير؛ والثورة ليست إلهاماً أسطورياً أو سريرة مضمرّة في الغيب؛ إنها تحول جذري بينه الواقع، لكنها قضية قدرية. ولعل الكاتب أحس بعدم قدرة هذه الصور المجازية التي صاغها معادلاً للثورة وللرغبة في التغيير، ولذلك يقطع الفتي بأن الحيايط لا يعلم الموسيقى فقط، ولا الرقص فحسب، وإنما يقوم بعمل آخر... إن شيئاً يتجلى، يغفل في قدر على ناره (١٩٨٠). ولعل تلك القطعوعة شبه الشعرية التي يضمها الكاتب بعض فصول الرواية تعبير عن دلالة الصورة - المثال.

نلاحظ كذلك استمرار امرأة القيو في لعب الدور الأساسي في محولات الفتي ومشاعره؛ إذ تلقى عليه بحصة لتستلقت انتباهه وهو ذاهب للحيايط، وعندما يدخل ترفضه. ورة الفعل لهذا الرفض يعتزم الفتي أن ينأى عن القيو والحيايط وللدنية كلها (١٩٨١). ثم يعود إليها وتقبله بعد أن أعطى العلامة، ولعلها التمدد بالمطر، ولعلها العودة إليها برغم الإهانة، ولعلها الرقصة والجرح. ويرغم المصالحة بحس بالنقمة على قوة المرأة وضمه حياطها، ثم يعود إليها ثالثة بعد أن وهبه سرورها، وتتعلق بالمصالحة وتتجسد الانتماء في فعل الجنس وورد الطبيعة؛ لكن المصالحة لا تثبت أن تنتهي بصراحة تملن تمل الحيايط، ويسود الصمت بين الفتي وأبيه تعبيراً عن الحزن.

نلاحظ أن ورود فعل الشخصيات وقراراتها لا تتكامل مع الأفعال المناسبة لها، وإنما تنبع أساساً من رغبة فصلية في تقديم رؤية صدمية للواقع. ومن ردود الفعل هذه محاولة الفتي الانتحار ثم تراجعه، ورفض امرأة القيو للفتي لأنه أن إليها. وثمة أفعال لا يبرورها في حركة الرواية سوى الرغبة في تجسيد جانب يسوعي في شخصية الفتي؛ فهو يكفر عن ذنوب لم يرتكبها، وهو كليليح ينهض «الكسيحة» أو المشوكة، وهو يعب الآخرين المساعدة مثلاً قبل مع فتاة الحصري وابتة العم، لكن هذا الجانب اليسوعي ينتفض مع ذاتية واسع قلقه وترده، مثلاً ينتفض الجانب الثوري في شخصية امرأة القيو مع استغلالها لفتاة الحصري أدلة لانتقام. هذا إذا اعتدنا تصنيفات الكاتب لشخصياته.

الحياط ، ولا إلى المرأة في القيو ؛ لديهم همومهم ، وقضهم ، وأمراضهم ومشاكلهم ؛ ثم هم لا يعرفون أن ثمة موسيقى ورفصا وقبوا ونساء ، ولا يجنون الزقاق لوحة طريفة^(١٨٨) ، كما يجله القتي الذي يسعى لتأكيد ذاته بالفلسفة والمخالفة ؛ بل إن كلبته - كما يقول - غير كلبة الحياط التي يريد إيقافها .. هو يريد الخروج من أسر العائلة فحسب^(١٨٩).

وكما رأينا ، يتميز تقاضل الأحداث والشخصيات في الروايات الثلاث بعدة سمات :

أولا : الشخصيات الرئيسية - برغم زعم الكاتب - «مفعولة» أكثر من أن تكون فاعلة ؛ فالقلع يقع عليهم ، وأفعالهم المحدودة تضخم لتشكل حيزا أكبر من دلائلها ، والمصادفة تلعب دورا كبيرا في اختياراتهم . ففي الشراخ والعاصفة ؛ تشمل سلسلة المصادفات أو الاختيارات المعوية :

- إنشاء القهي (مصادفة عن طريق صديق غير مسمى) .
- العداة مع أي رشيد (مصادفة حادثة العامل) .
- العلاقة بماريا (مصادفة المعركة) .
- العودة للبحر (مصادفة عن طريق صديق «المرحوم») .
- وفي التلج يأتي من النافذة :
- الارتباط بالحركة الثورية (مصادفة عن طريق صديق «العلاقة بخليل»)

- حب دينيز (مصادفة رؤية وجه من النافذة) .
- ترك العمل في البناء (مصادفة رؤية تلميذ لفياض) .
- ترك العمل في المطعم (مصادفة الإهانة) .
- ترك أبي ركوك (مصادفة السؤال عن تسجيل الساكن الجديد) .
- القبض على فياض (مصادفة بواسطة رجال الجمارك !)
- وفي الشمس في يوم غائم :
- هوية الموسيقى (مصادفة سماع صوت الأرغن - مصادفة شراء الكمان) .
- العلاقة مع الحياط (مصادفة عن طريق صديق) .
- عدم التراجع والاندماع في الرقصة (مصادفة رؤية صاحب الانسامة) .

- العلاقة مع امرأة القيو (مصادفة رؤية بنتها بقميصها الليلكي) .
- الجرح (مصادفة رؤية عيني امرأة القيو) .

ثانيا : وعلى الشخصيات لم يتطور على مستوى الفعل ، وإنما على مستوى القول فحسب ؛ فتحوّل الطروسي من همومه الذاتية إلى المشاركة بدور وطني غمل في نقل السلاح ، غير مير سوى بمطلق الرحولة . وعلى فياض كما هو ، المناضل الثوري ، لكنه يتحقق أساسا عن طريق الكلمة والكتابة . القتي متمرد منذ البداية وحتى النهاية ، أما إدراك الغور الذي يفصل بين الأكواخ والقلاع ، ونثر الثورة تحت الرماد ، فهي كلها إدراكات تأملية .

ثالثا : شيوع الميولورامية في كثير من الأحداث الثانوية وملاحص الشخصيات والحقيفة برغم سخريه حنا مينة من مثل هذا النزوع^(١٩٠) . أم حسن تذكر سقوطها ، وأبو عماد يتذكر ابنه الذي مات مسلولاً ، وخليل العريان يقسم برحمة بطرس ابنه ، الذي كان طالبا نابها ودمته سبارة بقودها فرنسي ثمل . وهناك حادثة الشنبل

المسكين التي كانت سببا في عداء الطروسي وأبي رشيد . وفي التلج يأتي من النافذة يتحرق الرجل بعد أن غلقت عنه المعامرة التي أحبها ، وقتلة في بيت للدعارة تحاول الحرب وتصيح في معلمتها مصصت صم ، والمقارع يحاول الانتحار . أما في «الشمس في يوم غائم» فالأب يقتل القلاع ويأخذ ابنه لتخذه عنه ، ويدلوم على زيارة زوجته . ويكيل السيد يقتل فلاحا متعمدا فتمنحه السيلة المالكة جسدها مكافأة ويعترف للجميع بهذه العلاقة ويحترمونها ، وقتلة الحسير أصبحت عامرا لأن أسد الملاك قتل والدعا ، ومشهد زيارة امرأة القيو ليبت القتي .

رابعا : يشع التقابل التثاقلي الحاد في العلاقات ، بل يعمد الراوي إلى الإلحاح عليه في وعي الشخصية حتى وإن لم يكن موجودا بالفعل ؛ في الشراخ والعاصفة : البحر/البر - الشاطئ/المدينة - نديم/أبو رشيد - أبو حيد/الاستاذ كامل - أم حسن/ماريا .

في التلج يأتي من النافذة : البقاء/الرحيل - الأب/الأم - حب دينيز/الشوق الجنسي - الغيبة/المرأة .

في الشمس في يوم غائم : القلاع/الأكواخ - الأب/الحياط - التاجو/رقصة الخنجر - صاحبة الانسامة/امرأة القيو - الأم/امرأة القيو .

خامسا : شيوع الاستطرادات والاستقطالات ، وإصرار الراوي على التدخل في تفسير مشاعر شخصياته أو تحليلها .

سادسا : سيادة منظور أينبولوي واحد ، برغم تعدد المنظورات على المستوى التصويري . وقد حاول الكاتب مرارا التخفف من عبء الراوي العارف بكل شيء بكلمات تفيد الاحتمال مثل : ربما ، لعل ، قد .

سابعا : تضمين الأساطير والحكايات المؤطرة ، بالإضافة إلى الرؤى الدينية .

(٥)

قراءة دلالية «للمخطب»

يكشف اختيار الكاتب لقدراته ، وللعلاقات التي يقيمها بين هذه القدرات عن رؤية خاصة للعالم ، سواء جاء ذلك في حديث الراوي أو في حديث إحدى شخصياته ، وسواء كان الارتباط على المستوى الحقيقي أو على المستوى المجازي . وهنا مينة نموذج لصحة هذه المقولة ؛ فما تشير إليه علاقات القدرات التي يؤسسها ، حقيقة أو مجازا ، هو ذات ما تكشف عنه رؤية شخصياته ، وسمات أبطالها ، والعلاقة بين تطور الأحداث وتطور الشخصيات في أعماله ؛ رؤية سكونية مثالية للواقع .

والعلاقة بين القدرات هي قراءة جزئية للنص تتخطى حدود اللغة ؛ فهي تشمل العلاقات بين الاسم والصفة ، والفعل والفاعل ، والمبتدأ والخبر ، والمبشيه والمشب به . ونجاول في هذه القراءة المقطوعات الشعرية أو الحكايات الغصية ، سواء كانت قصصا واقعية أو أسطورية أو دينية حتى تكون قراءة للنص ذاته لا لتضميناته ، وإن كانت هذه التضمينات كما سنرى ليست متصلة عن الرؤية التي

يقدمها النص من حيث هو كل . وتقسم هذه القراءة إلى عدة تقابلات أو مفاسل (١٨٧) :

١ - الرؤية بالقلب والرؤية بالعين :

« المسافة بين العين والرمي البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية ، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة » ١٣/١ .

« انظر في العينين . القلب في العينين » ٢١٧/٣ .

الرؤية : رؤية بالقلب .

رؤية بالعين/القلب في العينين .

أي أن الرؤية بالقلب هي الرؤية الداخلية العميقة الصادقة ، والعيان أداة هذه الرؤية ؛ وهي ثم أداة الإدراك ؛ لذا نلاحظ في روايات حنا مينة شيوخ أفصال الرؤية : حلق ، حدرج ، نظر ، والعيان ، لذلك ، هما ما يجذب الرجل إلى المرأة ، أو الذكر إلى الأنثى :

« عيناك لتمعان ، عيناك عجيبتان .

« صاحب العينين التاريخيتين الذي رآته في النافذة .

« في نظرائه يشتمل التحدي .

« إذا نظر كانت نظرتك نداه لا يمكن للأنثى أن تجعله طويلاً ،

فأما أن تهرب وإما أن تقع .

« لا تنظر في عيني . أنا لست راهبة لتحلمي على ترك الدين .

« حاذر أن تنظر إلى عذراء فتزعمها في الحظيرة .

« أنا لم استطع أن أستلطف امرأة بعينيات طيبة .

« والديان تمسكن جرة القلب وحيوته ، وتمسكن مشاعر القلب

ورغبة الجسد ، بل هما أيضاً أداة الفعل :

« روعني نظراتها المنفرصة ، المخلعة بإغراء شهوي .

« واري عينها السوداء بين الثوبين تفرز لنا ألفاً أنثوياً .

« تساقط شرأ من مهبها ، فأحرق الأثام وإطارات النوافذ

والستائر وصورة الجسد .

٢ - الكلمة - العالم

الكلمة - السحر

الكلمة - المعاناة :

« إن الكلمة حين تأتي في مكانها فادوة على احتواء عالم بكامله .

٣/٢

« الكلمة مُجهز ، نحى ونحيت .

« تتم بفشوخة في اليد كانت الكلمة » .

« هناك حبل آخر أقوى وأبقى ، هو حبل الفكر .

« ليس من كلمة تعبر عن إعجابهم بالرجولة الكبيرة التي تبدت

لأعينهم .

« الكاتب إنسان غير عاصي ، شاذ . أبرز شيء في الكاتب

أنه شاذ .

« المبدع ساحر ، عله تهلويل .

١٣٩/٢

« والعجز عن امتلاك الكلمة عجز عن الإبداع ؛ عجز عن الفعل .

« والتناظر بالمعاناة هو الطريق الذي ينبغي أن يسلكه الإنسان لامتلاك

الكلمة ، ومن ثم امتلاك العالم .

١٤٧/٢ ، ٣٢ .

الكلمة تتبدى في روايات حنا مينة شكلاً للتواصل لا للإخبار

فحسب ؛ لذا تشيع أفعال القول والحديث . وهي أداة وتجسد في

الوقت ذاته للأفكار الداخلية ؛ لذلك لم يترك حنا مينة مونولوجاً داخلياً أو متناجاة ذاتية دون أن يسبقها بكلمات مثل : قال في نفسه ، تسامد في نفسه ، قال في ذات نفسه ...

٣ - الإدراك - المرئي .

الإدراك - الحس أو الحواس .

إذا كان القلب هو القاسم المشترك بين العينين والكلمة ، فالإدراك يتمثل إما في صورة مرئية أو إرادة واعية في استدعائها ، أو في نوع من الحس أو الإحراق :

« قفرت إلى فحمة .

« بدأ يستشعر .

« طفت على سطح أفكارى .

« تجلّت في خاطري .

« يستثير صوراً غامضة مشوقة في ذهني .

« لقد اكتشف ذاته على غير قصد .

٣٢٢/١

« غثل وهو في غربته ويؤسه .

« وتراعى له الناس .

« تدرك بحاسة الأنثى .

« كان شيء كالقنينة قد اشرق في ذاتي أنها ستأكل .

١٢٣/٣

« حلس أن ذلك سيبلغ .

« والتأمل والتفكير يبدو ميكانيكياً ، أو فعلاً لا إرادياً :

« انحلت أفكار جديدة تدور في رأسي .

٣٧/١

« بعض العبارات تستوقفه وتجعله يفكر فيها .

٣٨/١

« وحلّاه التأمل ففعل .

١٤٢/١

« فاقمت أن فكر على نحو آخر .

« أفرغني التفكير بأن المحيط ليس ساحراً أو موسيقياً

٢٦٨/١

« بل محرق .

١٠١/٣

« والتأمل هو تأمل ماضوي يتجه أساساً إلى استعادة صور الحلم أو

الذكريات :

« استعرض عيشه .

٤٥/١

« حين يلتفت القلب تبتث الذكريات .

١٣/١

« يستعيد وقائع الحلم .

١٤٢/١

« يستجمع شتات صوره .

١٤٢/١

« شطط به الخيال .

٣٢٢/١

« تعاد صور الماضي .

٢٤٠/١

« واستغرقه التفكير .

٢٨٤/٢

« لماذا تغفل الذاكرة من سيطرة الإرادة أحياناً ؟

١٥٤/٣

من هنا يبدو الانتقال من حال إلى حال آلياً ولحظياً :

« أوبر أمين مسخف ومفل . أهذا رئيس ميناء ؟ وأجاب بنفسه

عن تساؤه له فقال : نعم رئيس ميناء !

٤٠/١

« وظل يتحسر ، والحسرة لا تفيد . فلينزع بسواه ، فمن رأى إلى

مصيبة غيره هانت عليه مصيبته

٥٣/١

« فكر بهذا كله ، بل اضطر إلى التفكير بهذا كله ، وعجب فله

الدنيا . وتسامد مغيباً : « كيف الخلاص ؟ » . ثم انكفأ على

نفسه يلومها قائلاً : « أما يكفيني همى حتى أحمل هموم

الناس ؟ » .

٣٧/١

« وفكر في أمر جيرانه ، وقلان بين حاله وحالمه ، فتعزى

وفي المقابل ، عندما تكون الطبيعة فرحة بتعكس فرحها على مشاعر البشر :

- كانت الطبيعة تتجلى في ثوب من برادة الطفولة وعلوية الخفة الأولى ؛ بدت له جميلة هبية ، كريمة ، تحتوي في حنان جميع الكائنات .
- وحين لفحن نسيم الأصلح في هبوبه من ناحية البحر أشرف حب كبير للميتى في نفس .
٢٤٤/٣

٥ - عناصر الطبيعة وإيجاعاتها :

الغيمة	الكعبة ،	٥٢/٣
الصمود ، التجاوز .	٢٧٤/٣ ، ٤٢ .	
أسميات الحرفيف	الحزن الرقيق .	٦٢/٣
البرق	شيء مباغت موقظ ،	١٠٨/٢
	العلامة (خفان القلب) ،	٢٧/٣
	(العاصفة) .	٧٢/١
الرد	القوة والغضب ،	٤٣/٣
الإعصار	القوة والغضب ،	٢٥٦/٣
		١٥٠/٢
الجليد ، الصقيع ، الغربة ،		٣٥/٣
الثلج		٣٧٢ ، ٣٧١/٢
النسمة	تبدد الحزن .	١٠٦ ، ١٧٠/٣
الريح	مباركة ،	٥٢/٣
	تعمل الحبيب	١٥٩/٣
	الحيرة	٢٤٤ ، ٦٤/٣
بركة الماء	الركود .	٢٤١ ، ٨٧/٣
		٢٤٤ ، ٢٤٤
الشمس	استحمام البحر ،	١٦٨/١ ، ٨٢ .
	الطهر ،	١٦٢/٣
	انتهاء الحزن ،	٣٥٢/١
	وتبدد الظلام ،	٩٢ ، ٢٦/٣
	الموعودة	٢٧٢/٣
	اليلاد	٣٥٨/١
	المحزمة	٢٤٧/١
الطفر	التعميد	٢٥٧/٣
	اللعن المبهمة	٢٨٩/٣
	رؤية الحبيب	١٦١ ، ١٦٢
	الشهوة	٣٥٢/١
العاصفة	الغضب	٢١٥/١
	ثارات الانتقام	١٩٢/١
	يفشلنا الطمر	٢٧٢/٣
الموج	أثني	٢٠٨ ، ٢٠٧/٣
	كليل	٨٢/١

ولذلك نجد هذه السمات :

- ١ - الغيم - الريح - التجاوز والصمود كمركية إيليه الغيم -
الوحلة - الشعور الرمادي الملعب - الاختناق .
٢ - البرق - العاصفة - الطمر - الشمس : العلامة - الانتقام -

وانتقل بتفكيره إلى حبه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية .
١٤٥/١
- وحين كنت أصل في تفكيري إلى حد اليأس كنت أشفق منه على حبي ، فأجلد الأمل .
٦٤/٣
لذلك تظل الأسئلة معلقة بلا إجابة ؛ فأداة الإدراك عاجزة عن تعقل العالم مادامت وسيلة الإدراك غير حسية أو حسية . وللتلك نرى عنصر المصادفة والقدح :

- لقد ضغط إنسان ما زر الحيلة فأثبات ، وسيضغط مجهول زر الموت غمضي . أين فعل الإرادة في هذه الموزلة ؟
٢٥٩/٣
- ربما شامت الأمان أن تتحقق لتصنع هبة لنفس ثالث كثيراً ، وقد تكون في مشيتها على موعد مع الوفاء ، كما كان طالها على موعد مع الضحية .
٢٧٩/١
- وفي اليوم الثالث بعد الظهر قُدر لي أن أراها .
٨٨/٣
- تبدلت له القوة للسيطرة كابوياً رهيباً تتحرك المدينة تحت وقلته ، وتزأى له الناس في عتق كل منهم أنشطه ، طرفها في يد غير منظورة .
٣٠٧/٢
- نتم حلقاً ه السنيا واسعة ، فلماذا تضيق في وجوه أمثال ؟ . ثم جز بأسنانه متوعداً شيئاً غير منظور .
٥٤/٢
- وأحسست أن النسيج المنكبوب للعلاقات التي تحكم تصرفات الناس له قوة للجديد وقسوته في الأرساغ .
٢٤٠/٣
- لماذا إذن يارب فرض على بعض الناس كل هذا الشقاء ؟
١٨٦/٣

٤ - الطبيعة - الإنسان

يقول حنا مينه : « الطبيعة في روايات مؤنسة ، والصراع معها هو الصراع مع الإنسان في ظروف خارقة ، تستمد فيها الإرادة الإنسانية قوتها التي لا تفهر ، لتفهر الطبيعة نفسها وتروضها » (١٨٨) . لكننا في الحقيقة نجد مظاهر الطبيعة تنعكس على ذات الشخصية حزناً أو فرحاً ، فمما كما تنعكس على نفس الشاعر الروماني :

الهواء - الله - الهلوه والاسترخاء

- أطلق جملة ، وزفر غرجاً الهواء الكلد الحبيس . . ثم
٤٠/١
استنشق رائحة البحر .

- رنا إلى الأفق . استنشق رائحة الله .
٤٥/١
- تنسم الهواء مله رتيه ، وأطلقه زفرة حري مديدة .
٨٨/١
- ذهب إلى طرف الحديقة يستنشق هواء الله .
١٩/٢
- وتنفس مل رتيه .
٢٦١ ، ٢٥٨/٢
- ولكي يستعيد هبة خرج إلى الرابية .
٢٨٤/٢
- تنفس الهواء مله رتيه ، فأحسه منشأ .
٢٤٣/١

اللبل / الغيم - الحزن

- حين يكون الطقس غائياً يسيل غيم رقيق في صدره .
١٥٧/٢
- فلم يته إلا واللبل قد هبط في الخارج ، وفي ذاته انثال أسى رقيق .
٢٨٤/٢
- غير أن اللبل حل إلى نوعاً من الكعبة الجائرة .
٤٥/٣
- مع هبوط اللبل انطلق ذلك الإحساس الخلو .
٦٢/٣

٧ - الذكر - الأني
القلب - الروح
الشهوة - الحب

(أ) المرأة - أني : كثيرة الدلال كالنوم والريح

٤٧/١ ، ٧٢/٢
: أرض عطش
١١٦/١ ، ١٧٤/٣
: عجيبة ، مطواعة ، محمومة في
لحظات الجنس .
١١٣/١ ، ١٧٧/٣
: تحب الجراءة ، ما هو غير عادي
٥٥/٤ ، ٣٣٩/١
(ب) الشهوة - القوية : - خففت خمورة بنشوتها .
١١٣/١

- استنثاف الغيبوبة ،

١١٣/١ ، ١٤٢

- يتجلى ويغيب بين فراعين
ويجرك معه إلى اختلاجة
الغيبوبة .
٩٢/٣
(ج) الجنس - الفريضة : - غابة غرائزك .
١٥٨/٢
- عربلت الشهوة من جراء
هذا المشهد .
٢٤٠/٢
- عوت غريزته الجالمة .
٢٤٠/٢
- الشبح للمخادع للغريزة
الجالمة
١٦٨/٣
- الغرائز المجاعة عواء .
١٩٩/٣
- يتنزي الجسم شهوة .
١٨٤/٣

(د) الجنس - الأني : - ليلف ساعدها الأنفوان .
١٩٥/٢

- كانت تضيق برتابة حياتها حين تقع
الأفاعي في جسد هاليل .
٢٧٢/٢
- ومع ذلك لم يطل رأس أفعاه من
وكرة .
٢٩٩ ، ٢٩٨/٢
- سمحت للأني الأولى ، المتهمة
ظلياً ، أن تثار لنفسها وتطلق فيحبها
السلم .
٧٥/٢

(هـ) الحب - الروح : - جسمي يصرخ ببناء جسمي ،
وروي جسمي وراه صاحبة
الابتسامة .
٨٨/٣
- ييب العذاب الذي بعضه
ملح الحياة ، ويجعل ما هو
طبيعي كاسد إلى ما هو غير
طبيعي مشرق ملون .
٢٥٦/٢

التمدد - الميلاد للجديد / الغيم - السكون للرين - الماء
الراكدة - البرد .

٦ - الأحاسيس والشاعر :

إحساس	مرهف	١٧/١
	غمر	١٤٣/١
	أسيف بالحيرة	١٤٨/٢
	بالسعادة للتضحية	٢٣٩/٢
	بالانتشاء (رغم كل شيء)	١٤٣/١
	بالانتشاء بالتضحية	٢٠٢/٣
	غامض	٤٥/٣
	لاصف	٦٢/٣
	حلو	٦٢/٣
	تحدير - انسلاخ	١٧٦/٣
	خدر ، مغامرة	١٨٧/٣
	خمس غريب	٢٦٣/٣
شعور	بالتضحية بتسامي	٢٥٤/١
	مذلة حقيقية	١٦٤/٢
	الفرح والحزن في آن	٣٣٧/٢
	القدرة على احتواء العالم	٢٦٣/٢
	الانتشاء	٣١٧/١
	نشوة الظفر	٣٦١/١
	رماض معذب	٥١/٣
	بالعذاب	٦٢/٣
	الإثم	١٠٠/٣
	الشفقة	٣٦/١
	متعة روحية	١٧٤/٣
	عذاب روحى	١٤٣/١
		٢٥/٣

نلاحظ في هذه المحمولات سيادة النظرة الرومانسية ؛ فكما
نعكس مظاهر الطبيعة مشاعر إنسانية متباينة تدور كلها في دائرة
الميلاد الجديد ، تمكس محمولات الشعور والإحساس دائرية
الامتداد (الامتنان للذات) الذى ينشده القلب أو الروح
٦٢/٣ . فالإحساس مرهف ، لاهف ، غامض ، مخدر ،
جدسى . والشعور بالتسامي ، بالانتشاء ، بالتمتع الروحية ،
بالمعذب الروحي ؛ بحثاً عن نصيرة القلب التى لا تعرف
الكآبة ولا الغشيان ١٤٨/٢ ؛ بحثاً عن الحرارة ورفضاً للفتور
كما فعل بولس الرسول . ونلاحظ شيوع المحمولات المقابلة :
التغزى ، التفور ، الاشتزاز ، القرف ١٨٧/٣ ، ٢٤١/٢ ،
٣٤/٣ . هذه هى للمشاعر التى نواجهها حتى عندما توصف
الأمكان البائسة مثل حى الشحافين ، وسوق البازار ؛ هذا
التفور يشبه لمس الكهرباء ، عندما يتعلق بالأخلاق ١٤٩/٣ ،
٢٤٢/٢ .

الأخلاقي من الممارسات الجنسية مع المعارف أو أتباهيهم واستخدام كلمات الألفى ، والأقصاوى في الإشارة إليهن ، فإن تصور اللغة بوصفها مغامرة وخطراً ، ومن ثم إثباتاً للذكورية الرجل ، أو لنقل فروسيته ، هو السبب في هذا الموقف من المعارف بالنظر إلى أن علامة الجنس مهم متاحة للجميع بلا خطر أو انتصار ، لذلك نجد أن الفن يحاول نسيان حقيقة أن امرأة القبحى أيضاً عاهرة .. ويستعد للفتور والتفرد إذا بدت منها أية بادرة تتم عن عملها .

ثالثاً : تسود كل الثقافات الرومانسية ، التي تبدأ أساساً من قصة الإنسان إلى عقل وعواطف وإلى روح وجسد . ويرغم شهوانية الجسد وغرائزه وعواطفه ، فالجنس كسر للرتابة وتجرد على مواضع المجتمع .

وأخيراً : يرتبط بهذا أيضاً شيوع كلمات الشفقة ، والتسامح ، والانشاء بالشفقة والرحمة والغموض .. الخ . كذلك الصفات الشائعة التي تمنح لبعض الشخصيات ؛ فالعامل الجسوس أحوال ، والفتاة البغي حواء ، وهناك الصفات النسائية التي تمنح لأبطاله ، وما يرتبط بها دائماً من مبالغة لفظية يصل بها أحياناً إلى لغة الكليشيه ؛ فالطروس نموذج كامل ، كما أن الحبيبة التي يبحث عنها الفن أيضاً كاملة . وحتى غياض والفن - برغم تذبذبها وترددتها بمثلان متنازع توصف بالحساسية ، والتضحية ، والإنسانية المطلعة دوماً إلى الأمام .

خلاصاً : يمكن أن تربط بين الإبداع ذاته والصفات القلب ؛ فهذا عالم من التهامويل التي ترتبط بالداخل الذى يطوب وينتهب^(١٨) ، وبالغلب الذى ترفضه الشخصيات ؛ لأن التطهر لا يتأتى إلا بهذا الألم العظيم .

نلاحظ من هذا كله أن الدائرة الدلالية ، التي تحكم الخطاب في النص ، دائرية مغلقة على مفردات الخيال الرومانسى ، حتى في تصويرها للفقر واللبؤس .

— اطمانت وأحببت وأخلصت . ١١٩/١ .
(و) ترابطات اللغة : — غير المرقوت ، الغفوى .

١٨٨/٢ ، ١٧٧/٣ .
— اللغة العتقة (رخصة الخنجر) .
١٦١ ، ٣٧١/٣ .
— حلم لنيد . ٤٧/٣ ، ١٤٢/١ .
— خدر لنيد . ١١٤/١ ، ٧٤/٣ .
— المجهول ، المخيف . ٢٨٩/٣ .
— لغة العطاء والثناء . ٤٨/٣ .
— دواء للألم . ٣٦٢/٣ .
— الشقاء في الداخل . ٣٢١/٣ .
— العمل . ٦١/١ .
— الأعمال السرية .

٣١٧/١ ، ١٣٦/٢ .
— المعاندة / المغامرة . ٣٣٨/١ .
— الجنس . ١٤٢/١ ، ٢٩٨/٣ .
— العذاب . ٢٥٦/٢ .

نلاحظ في هذه الترابطات التي يقيمها حنا مينة وما يتصل بها من ثنائيات ما يلي :

أولاً : تداخل نزعة أخلاقية رومانسية في التعامل مع الأثني ، مع مفردات متخلفة في النظرة للمرأة وللجنس ؛ إذ إن الكاتب يبنى أسير تصورات الخاصة عن المرأة التي تحب ما هو غير عادى ، والتي تعربد الشهوة في جسدها حتى من مجرد ملاسة ملابسها كما يصف دينيز ، التي تبقى دائماً مغعولاً لا فاعلاً .

ثانياً : تشيع تصورات رومانسية في تصور اللغة التي ترتبط دائماً بالمغامرة ، والخطر ، والتحدى ، بل بالعذاب والقتال . وعلى عكس ما قد يبدو من تناقض هذا المفهوم للغة مع الموقف

هوامش

أخرى عدة . وصدرت عام ١٩٧٣ . راجع حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب - الطبعة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٢ ، ص ١٦٨ ، نمتد على الطبعة الثالثة نشر دار الآداب بيروت - بتاريخ النشر كاتالي : للشراع والمصافة تشرين ٧٧ ، التلج يأن من النافذة تشرين ٧٧ ، الشمس في يوم غائم ليول ٧٨ .

(١) - للشراع والمصافة : بدأ حنا مينة كتابتها في عام ١٩٥٦ وانتهى منها في عام ١٩٥٨ ، ولكن تأخر نشرها ، لأنها خطرت الرواية ، إلى عام ١٩٦٦ . - التلج يأن من النافذة : يذكر حنا مينة أنه عام ١٩٥٩ كان لديه مشروع هذه الرواية ولم يجدد لتاريخ الانتهاء من كتابتها ، وقد صدرت عام ١٩٦٩ . - الشمس في يوم غائم : وقد بدأ حنا مينة كتابتها أيضاً عام ١٩٥٩ مع روايات

- (٣٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٧ ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٨٦ ، ٧٨ .
 (٣٣) القسم في يوم غلام ، ص ٢٧ .
 (٣٤) المرجع السابق ، ص ٣١ ، ٤٧ ، ٣٠ .
 (٣٥) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
 (٣٦) الشراع والمصافة ، ص ٣٩ .
 (٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ ، ٢٥٧ ، ٢٥٤ .
 (٣٨) التلج يأت من التلغة ، ص ٣٤٩ .
 (٣٩) المرجع السابق ، ص ١٣٩ .
 (٤٠) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٢٦٢ ، ١٩٣ .
 (٤١) الشراع والمصافة ، ص ١٤٥ . التلج يأت من التلغة ، ص ٢٧٢ ، ١٠٤ .
 (٤٢) القسم في يوم غلام ، ص ٩٩ .
 (٤٣) الشراع والمصافة ، ص ٣٩ ، ٨٨ .
 (٤٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .
 (٤٥) التلج يأت من التلغة ، ص ٣٥١ ، ٣٥٣ .
 (٤٦) المرجع السابق ، ص ١٧١ .
 (٤٧) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
 (٤٨) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .
 (٤٩) الشراع والمصافة ، ص ٣١٤ ، ٣٠٦ ، ٢٥٥ .
 (٥٠) المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ، ٣٣٨ .
 (٥١) التلج يأت من التلغة ، ص ٨٩ .
 (٥٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ٣٤١ .
 (٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٩ .
 (٥٤) القسم في يوم غلام ، ص ٢٠٤ .
 (٥٥) الشراع والمصافة ، ص ١١٥ ، ١١٦ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ .
 (٥٦) التلج يأت من التلغة ، ص ١١١ .
 (٥٧) المرجع السابق ، ص ١٤٩ ، ٢٥٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ .
 (٥٨) القسم في يوم غلام ، ص ١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٤٥ .
 (٥٩) الشراع والمصافة ، ص ٣٧ ، ٥٨ .
 (٦٠) التلج يأت من التلغة ، ص ١٩٤ ، ٢٠٠ ، ٢٤٠ ، ٣٠٠ ، ٣٦٨ .
 (٦١) القسم في يوم غلام ، ص ٦٨ .
 (٦٢) المرجع السابق ، ص ٢١٦ .
 (٦٣) د د د ، ص ٢٤٢ .
 (٦٤) محمد كامل الخطيب : المرجع السابق ص ٣٤ ، ٣٥ .
 (٦٥) هواجس في التجربة الروائية ص ١٠٧ .
 (٦٦) الشراع والمصافة ، صفحات : ١٦ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٢٩٣ ، ٧٥ ، ٤٥ ، ٣٤٠ ، ٣٢٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ٥٢ ، على التوالي .
 (٦٧) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٥٤ .
 (٦٨) المرجع السابق ، ص ٢٨١ ، ٧٨٢ ، ٢٩٢ .
 (٦٩) المرجع السابق ، صفحات ٤٩ ، ٣٣٨ ، ١١٦ على التوالي .
 (٧٠) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٥٤ .
 (٧١) المرجع السابق ، ص ٤٧ .
 (٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٥٢ ، ٥٣ .
 (٧٣) التلج يأت من التلغة ، صفحات ٩٨ ، ٦٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٦ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٤١ ، على التوالي .
 (٧٤) المرجع السابق ، ص ١١١ .
 (٧٥) د د د ، ص ١٧١ ، ١٧٣ .
 (٧٦) د د د ، ص ٣٥٣ ، ٢٥١ ، ١٩٣ ، ١١ ، ٢١٣ ، ١٥٧ ، على التوالي .
 وانظر كذلك مختلف لغات . بعد الحلم الجاني ص ١٢٤ ، وبكافته الأم الكتبية ، ص ١٤٨ .
 (٧٧) خال شكري : المرجع السابق ص ٢٦١ .
 (٧٨) القسم في يوم غلام ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٦ .
 (٧٩) ق ق الليل على فراشي طليت ، ص ٤٣ .
 د هذه الطلعة من البرية ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
 وقد غلغت نهي ، ص ٢٣ .
 يا بمرنا أنوك لم يمت ، ص ١٠٤ .
 وأخبرني بأمن نحي نفسي ، ص ١٦٢ .

- (٢) محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبد : حامية حامية الروائي . دار الأدباء ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٧٩ ، ص ٣٧ ، ٣٨ . راجع أيضا :
 د. نجلح عطلي : الطروسة ومغامر حامية حامية الروائي ، مجلة المصرفة (السود) عدد ١٤٦ ، أبريل ١٩٧٤ .
 (٣) شكري عزيز ماضي : تتكلم حزمة سيزران على الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، يونيو ١٩٧٨ ، ص ١٧٨ ، ١٣٩ .
 (٤) راجع :
 - خال شكري : الرواية العربية في رحلة المصطب ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ٢١٩ - ٢٦٣ .
 - عمن جاسم الموسوي : الموقف التوري في الرواية العربية للمعاصرة منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥ . سلسلة الكتب الحديثة ، صفحات ١١٦ ، ١١٧ ، ١٨٥ ، ١٩٧ .
 (٥) لوسيان جولدمان : للغاية الجدل في تاريخ الأدب . البنية التكوينية والنقد الأدبي . مجموعة مقالات جولدمان وجاك ليهارت وويليس وآخرون . راجع الترجمة - محمد سيل - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٤ .
 (٦) يصر حامية حامية على المؤثرة بين أوصاله والواقع . راجع على سبيل المثال هواجس في التجربة الروائية ، صفحات ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٧٠ .
 (٧) التلج يأت من التلغة ، ص ٢٣ .
 (٨) المرجع المذكور ص ١٤٢ ، ص ١٧٠ .
 (٩) القسم في يوم غلام ، ص ٨٠ .
 (١٠) راجع : Gordon H. Tarrey : Syrian Politics and the Military 1945-1956, Ohio State University Press, 1966.
 (١١) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٤٦ ، ١٧٠ .
 (١٢) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٤٢ .
 (١٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥ . التلج يأت من التلغة ، ص ١١٢ ، ١٤٨ ، ٢٥٧ .
 (١٤) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦٧ ، ٧٨ ، ٢٩ ، ١٤٢ .
 (١٥) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .
 (١٦) د د د ، ص ٤٢ .
 (١٧) هذا التلازم بين المعركة الوطنية والتصال الطبقي لم يبرز إلا ميا سمي بإستراتيجية المرحلتين في عام ١٩٥١ ، أما قبل ذلك فقد كانت للمعركة الوطنية هي المعركة المطلوبة ، والأسلوب هو توحيد الصفوف . بل إن الحزب الشيوعي السوري كان مستعدا للدخول في الجبهة الوطنية . راجع : إلياس مرقص : تاريخ الأحزاب الشيوعية في الوطن العربي . دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، ص ١٩٥ - ١٩٧ ، ٣٢٢ - ٢٤٠ ، ٢٣٩ ، ٢٣٥ .
 (١٨) التلج يأت من التلغة ، ص ١٢١ .
 (١٩) المرجع المذكور : Gordon H. Tarrey .
 (٢٠) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١١٠ .
 (٢١) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٠٨ .
 (٢٢) هذا ما لاحظته عادل محمود بكاتبة لرواية و القسم في يوم غلام ، في مقابلة مع حامية حامية . مجلة الموقف الأدبي (السود) ، العدد الأول والثاني سنة ١٩٧٣ ، ص ١٦٦ .
 (٢٣) الشراع والمصافة ، ص ١٧ .
 (٢٤) القسم في يوم غلام ، ص ٢٥ .
 (٢٥) الشراع والمصافة ، ص ١٣ .
 (٢٦) المرجع السابق ، ص ١٥ .
 (٢٧) المرجع السابق ، ص ٣١ .
 (٢٨) التلج يأت من التلغة ، ص ٩٨ ، ٧٨ .
 (٢٩) المرجع السابق ، ص ١٣٩ .
 (٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٨٣ من منظور الأم ، وص ٢٨٦ من منظور فاني .
 (٣١) المرجع السابق ، صفحات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٣٠٨ .

- (٨٠) نبيل سليمان : الرواية السورية ١٩٦٧- ١٩٧٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨٢ ص ١٦٦ .
- (٨١) نتاج معني النخبة في قراءة دلالية للخطاب ، (الفقرة الخلفية) .
- (٨٢) روجيه جلوي : ماركسية القرن العشرين ، ص ٢١٨ .
- (٨٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٤ ، ٢١٦ .
- (٨٤) المرجع السابق ، ص ٢٦ ، ٤٦ ، ٦٢ ، على التوالي .
- (٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ١٨٤ ، ١٢٠ ، على التوالي .
- (٨٦) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٢٧ .
- (٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .
- (٨٨) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
- (٨٩) الشراع والمصافى ، ص ١٥٤ .
- (٩٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
- (٩١) المرجع السابق ، ص ١٩٢ ، ١٤٩ ، ٣٠٠ على التوالي .
- (٩٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
- (٩٣) المرجع السابق ، ص ١٤٧ - ١٤٦ .
- (٩٤) المرجع السابق ، ص ١٤٣ .
- (٩٥) الشراع والمصافى ، ص ٣١٧ .
- (٩٦) المرجع السابق ، ص ١٣٤ - ١٤٤ .
- (٩٧) التلح باي من النافذة ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
- (٩٨) حواجيس في التجربة الروائية ، ص ١٤ .
- (٩٩) حواجيس في التجربة الروائية ، ص ٥٤ ، ٧٠ .
- (١٠٠) التلح باي من النافذة ، ص ٤٣ - ٤٩ .
- (١٠١) المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ١٢١ ، أم بشر تقول لنفسها وخطي لا يشبه أحدا ، يخاف ما زال طرياً ، ص ٣١٧ .
- (١٠٢) التلح باي من النافذة ، ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣١ ، ٢٧٠ .
- (١٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .
- (١٠٤) المرجع السابق ، ص ٣٥١ ، ٥٩ ، ٣٧١ .
- (١٠٥) الشمس في يوم غائم ، ص ٣١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٦٥ .
- (١٠٦) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
- (١٠٧) المرجع السابق ، ص ٣٣ .
- (١٠٨) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
- (١٠٩) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .
- (١١٠) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٥٨ .
- (١١١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .
- (١١٢) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبد : المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- (١١٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢١٥ ، ١٥٠ .
- (١١٤) المرجع السابق ، ص ٢٤٣ .
- (١١٥) Lucien Goldmann, Toward a Sociology of the Novel, Tavistock Publications, 1975, p. 159
- (١١٦) إديمن مور : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصبري ، الدار المصرية للكاتب والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .
- (١١٧) الشراع والمصافى ، ص ٢٨ ، ٩٧ ، ١٣٢ .
- (١١٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
- (١١٩) المرجع السابق ، ص ٣٩٩ .
- (١٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٣٣ .
- (١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- (١٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
- (١٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٨٣ .
- (١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (١٢٥) التلح باي من النافذة ، ص ٢٣ .
- (١٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- (١٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
- (١٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- (١٢٩) مشهد الانتظار ، ص ٥٤ - ٥٥ .
- (١٣٠) مشهد القفر ، ص ٦٦ - ٧٢ .
- (١٣١) مشهد التلح من الضيق ، ص ٧٧ - ٧٦ .
- (١٣٢) التلح باي من النافذة ، ص ١٢١ .
- (١٣٣) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- (١٣٤) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
- (١٣٥) المرجع السابق ، ص ١٨٧ - ١٨٨ .
- (١٣٦) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .
- (١٣٧) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبد : المرجع السابق ، ص ٤٣ .
- (١٣٨) التلح باي من النافذة ، ص ٢٠٣ .
- (١٣٩) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٠) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٢) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٤) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٥) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٦) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٧) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٨) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٤٩) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٠) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥١) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٢) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٤) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٥) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٦) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٧) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٣ .
- (١٥٨) مؤيد الطلال : أدب حداثتيين إجابات الشكل المتحسني وتقدم المنظور الاجتماعي ، مجلة الأقاليم (العراقية) ، نوفمبر ١٩٧٤ ص ٦٥ ، ٨٨ .
- (١٥٩) الشمس في يوم غائم ، ص ١٣٧ .
- (١٦٠) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
- (١٦١) الشمس في يوم غائم ، ص ١٢٢ .
- (١٦٢) قد يكون الفصل المأثر نصاين مدعين ، إذ إننا نجد بعده مباشرة الفصل الثاني عشر .
- (١٦٣) الشمس في يوم غائم ، ص ١٤٩ .
- (١٦٤) المرجع السابق ص ١٥٥ .
- (١٦٥) د د د ص ١٧٥ .
- (١٦٦) د د د ص ١٨٢ .
- (١٦٧) د د د ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
- (١٦٨) المرجع السابق ص ١٩٢ ، ٢٠٢ .
- (١٦٩) د د د ص ٢٠٤ .
- (١٧٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
- (١٧١) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .
- (١٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
- (١٧٣) المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
- (١٧٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
- (١٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .
- (١٧٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .
- (١٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
- (١٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٥١ .
- (١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ١٨٢ ، ٢٢٢ .
- (١٨٠) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
- (١٨١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ .
- (١٨٢) هذا هو رأي كثير من نقاد حداثتيين ، وإن كان معظمهم ينسب إليه القدره على تجاوز النمط التقليدي ، عما مؤيد الطلال في مقاله السابق .

- (١٨٣) نتمتع هذا المصطلح بديلا لا يسمى بالرواية السياسية أو الاجتماعية .
ويعبر عن الاثنين هذا المصطلح ويعبر عنه في تحليله لرواية « البحث
لأولستوي ، ترجمة محمد بركة . عدد مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) ،
ربيع ١٩٨٣ .
- (١٨٤) الشمس في يوم غائم ، ص ١٨٤ .
- (١٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٦ ، ١٠٧ .
- (١٨٦) هوبس في التجربة الروائية ، ص ٦٩ ، ٧٢ .
- (١٨٧) هذه قراءة استقصائية تكفي لها بعض الأمثلة . وأمثلة الإشارة إلى
- المصدر ، فسوف تشير إلى الروايات بالأرقام الأولى كالتالي :
- ١ - الشراع والمصفاة .
- ٢ - الشبح يأت من الظلقة .
- ٣ - الشمس في يوم غائم .
- ٤ - هوبس في التجربة الروائية .
- ٥ - هوبس في التجربة الروائية ، ص ٧١ .
- (١٨٨) هوبس في التجربة الروائية ، ص ٧١ .
- (١٨٩) الشمس في يوم غائم ، ص ٧٤ ، ٤٧ ، ٤٥ - الشراع والمصفاة ، ص
١٣ ، ٢١٣ .

بنية الشعر عند فاروق شوشة

مصطفى عبد الخفي

١ - محددات : يتمتع فاروق شوشة بأهمية قصوى لدى الجيل الذي ينتمي إليه . فكأن أن هذا الجيل ، الذي يمثل الموجة الثانية في حركة الشعر الحديث ، جهد (للتأصيل) في كثير من عناصر القصيدة الحديثة ، فإن فاروق شوشة يمثل ، بالنسبة لجيله ، أكثر الشعراء حرصاً على هذا التراث وعلمه له .

وعلى هذا النحو ، لا يمكن تناول تجربة الجيل الثاني دون أن نتناول ، بإيمان ، عند أحد رموزها . والواقع أن فاروق شوشة أكثر أبناء هذا الجيل غنى في تقييم النقد الحديث ، فلا يذكر أفراد جيله قط - من أمثال إبراهيم أبو سة وأمل منقل وضيبي مطر - ويذكر معهم فاروق شوشة . وحتى إذا ذكر هذا الجيل لا بمن لأحد من نقاده أن يتناول التجربة بالنقد ، وهو ما حدث بالنسبة للدكتور لويس عوض في عدد الأهرام ٣١ نوفمبر ١٩٧٩ فإن محاولته لا تحتوي تجربة هذا الشاعر رغم ذكره له على أنه أحد عملي هذا النقد . وقد يكون لهذا أسباب كثيرة منها ، احتجاب الشاعر نفسه سنوات طويلة عن نظم الشعر بعد نشر ديوانه الأول (إلى مسافرة) بين عامي ١٩٦٦/٧٣ ، وهي الفترة التي نشر في مجلتيها ديوانه الثاني ، وهو ما أشار إليه في تقديمه لأعماله الكاملة في عرض تبريره لهذا الانقطاع ، فقال بأن ذلك يعود إلى عدم الإخلاص للشعر في مراحل عدة من العمر ، وقد يكون هذا أيضاً نتيجة لطول استراقه للكلمة المسموعة أو المرئية في وسائل الإعلام . مما يقرن الشاعر بالجهاز المرئي أو المسموع ربما على حساب عمله الإبداعي .

والترجيح ، وإنما احتفظ ، كما سنرى ، من تحليل بنية الشعر ، حل حد أدنى من (الثبات) مكثه من تأصيل حركة الشعر الحديث من جهة ، وتأصيل التوجهات الفكرية لهذه الحركة في عصره من جهة أخرى .

إن اهتمامه باللغة ، على سبيل المثال ، جاز به موقف الجيل السابق عليه ، جميل صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وعبد الوهاب اليان وغيرهم ممن كانوا يرمون إلى التماثل في المفردات والوزن باللغة الشعبية وقبعتها (العامية) أحياناً ، وتطريز هذا كله في نسيج لغة شعرية جميلة . ومن هنا ، كان موقفه الأصولي يختلف عن موقف الجيل السابق عليه ، ويفتقر موقف الجيل الذي انتمى إليه ، من حيث الحرص على جوهر اللغة وجزالة نسيجها ، قدر حرصه على جوهر الشعر ودلالاته .

وكما اتفق مع توجهات جيله كله على ضرورة العودة إلى كوكب التراث ومعالجة ما ينتمي إلى عصرنا ، وإعادة صياغته ، كذلك اختلف عنهم جميعاً ، في أنه ابتعد عن اللغة الشعرية بكل عناصرها

وتعمد الأسباب ، غير أن النتيجة تظل واحدة ، وهي ، أن الشاعر يعد أحد (مغاليم) حياته الثقافية بما يتناقض مع قيمته كشاعر ، وقدرة كأحد (الترائين) الراعين في تناول العمل الإبداعي والتعبير من خلاله .

وقيمته كشاعر تعود إلى أسباب كثيرة ، بعضها ، يتعلق بأفراد جيله (فراسي) على المستوى الرأسي ، وبعضها الآخر ، يتعلق برسالة جيله على المستوى الأفقي ، كحلفة من حلفاء مفردة الشعر الحديث .

فأولاً ، دواحي تميزه عن جيله ، قبل أن نتوقف ، ثانياً ، عند دواحي تميز جيله عن الأجيال السابقة له أو اللاحقة عليه .

برغم أن الشاعر هنا كان أقل شهرة وحظاً من زملاء الجيل الواحد الذي انتمى إليه ، فإنه كان أكثرهم حرصاً على تراثه ، ووعياً بطبيعة معاشه كعصر ينتمي إلى عالم الحضارة الآتية من الغرب ، ومن ثم ، فإن التوازن بين (الأصالة) و(الماصرة) لم يعمل ، قط ، إلى درجة

فمن المعروف أنه في السبعينيات راح أدونيس يلقي بظلاله ، الكثيفة على أقطار كثيرة من أقطار العالم العربي ؛ فقد عرفت موجة عراقية (أدونيسية) كانت قد بدأت حركتها الأولى في نهاية الستينيات ، كما ظهرت موجة شعرية في المغرب العربي ، وموجة تالية في البحرين ، وموجة أخرى ترسخت إرهاباتها في مصر ، ثم تالتت الموجات (الأدونيسية) في فلسطين ولبنان إلى غير ذلك . وقد تبنت معظم هذه الموجات أطروحات أدونيس في تنظيره لعملية الإبداع بخاصة ، أو وقعت تحت ظلاله البهينة أو القريبة ، ومن ثم راحت تقلده تقليداً عشوائياً . وزاد من تحيط هذه الموجات واضطراباً حدث الانكسارات في البنية السليسية والاجتماعية بدءاً من هزيمة ٦٧ ، ومروراً بكل انكسارات السبعينيات، ووصولاً إلى هذا الواقع الذي نعيشه الآن .

إن الشاعر هنا لم يلق برحاله إلى أية جامعة سيرالية ، واحت ترقى في الغموض أو التعريب ، كما يسمونه ، وسيلة للتعبير عما يحدث في العالم العربي . ومن هنا ، تتحد قيمته في مصر - على الأقل - في أنه ظل منذ السبعينيات ، بعيداً عن مناطق الاستقطاب ، التي كانت تنتهي بتجربة الشعر الحديث إلى طريق مسدودة .

ومهما يكن من اختلاف فاروق شوشة عن جيله أو اختلافهم عنه ، فإن هذا الجبل يستمد أهميته من موقعه الزمني بين تارين : أحدهما ينتمي إلى الجبل الأول الذي حاول الوصول في مغامرة الضمر الحديث إلى صياغة شعرية متوائمة مع العصر ومعبرة عنه ، وثانيها ، الجبل الثالث له ، وهو الجبل الذي ما زال ينشئ كثيراً من أطروحات أدونيس وأصدائه البهينة .

وهنا تتحد قيمة فاروق شوشة بوصفه شاعراً ، وتتحد قيمة الجبل الذي انتمى إليه .

١ - (ب) الجبل :

الجبل الذي ينتمي إليه الشاعر جبل كبير العدد ، يختلف فيما بينه اختلافاً كبيراً ، غير أن الكثير من خيوط هذا الاختلاف تلذوب عادة في نسيج واحد ، غير متنافر . ففي دائرة الستينيات نقراً : مهوان السيد وفتحى سعيد ويدر توفيق وأبو دومة وكمال عمارو ملك عبد العزيز ووفاء وجدي . وتتسع الدائرة العربية لتضم : سميح القاسم وعمود درويش وبلدوح عدوان وفازر خضوع وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، وغيرهم .

وتتسع الدائرة أكثر لأسماه تنتمي درجات التعبير الشعري لديها بين مركز الدائرة أو أحد أقطابها البهينة ، فما هي أهم سمات هذا الجبل ؟ ..

إن هذا الجبل يستمد أهميته القصوى من عدة عوامل لعل من أهمها ، حرصه ، على (تأصيل) نتاجه بالفكر الذي يمكن معه أن يحدث (تصوير) بنية الشعر المرى وذلالته ، بخاصة ، وقد بدأ أهمية هذا وذلالته في زمن الانحراف الذي لحق بالفصيلة الحديثة منذ الخمسينيات .

لقد رأينا لا إلى حد تهللت اللغة الشعرية منذ السبعينيات بالتحولات جديدة سادت باسم (التعريب) أو (موضوعات الحداثة) أو (الترواحات التكنيكية الحديثة) .. إلى غير ذلك من التسميات التي

الغنية (اللغة ، الصورة ، الموسيقى .. الخ) ؛ إذ ظل حريصاً على هويته ، سواء بدأ هذا في شعره أو في لغته (الجميلة) في وسائل الإعلام .. ويمكن أن نتجاوز بالفكر بأن فاروق شوشة هو آخر صوت يتردد في هذا العالم الذي اقتصد كثيراً من جماليات اللغة ومكوناتها الإيجابية في الثمانينيات .

لقد اختلف عنهم ، لا كأحد يمثل جبل متميز ، وإنما ، أيضاً ، كأحد شعراء هذا الجيل في كثير من التواضع .

ولم يكن افتراقه من الخارج فقط ، وإنما كان من الداخل ، ولتر ، هذا من خلال عدة أمثلة .

لقد اختلف عن محمد إبراهيم أبو سنة في عدم التراجع ، على سلم التراث ؛ لقد بدأ أبو سنة في كتاباته الأولى مدافعا عن حركة الشعر الحديث ، متفاحاً عنها في عطف شديد ، وما لبثت في كتاباته الأخيرة أن عاد إلى الشعر العمودي ، ثانية ، عطفاً به أكثر من ذي قبل ، وإن لم يقطع صلتها بالشعر الحديث . غير أن فترة الشعر العمودي لديه شهدت أوجها في مناسبات عدة ، كذكرى شوقي وحافظ (١٩٨٢) ، حين راح يلقي في حاس شديد بقصيدة عمودية ؛ وهو ما فعله أيضاً في مهرجان المربد الأخير (١٩٨٥) ، في وقت لم يعرف عن فاروق شوشة إغراق في الجديد أو تطرفه إلى القديم ، وإنما ظل يحرص على بنية الشعر الحديثة حرصه على بنية الشعر التقليدية سواء بسواء . وكثيراً ما نلاحظ حرصه الشديد على ثنائية (التفعيلة والعمودية) في سياق قصيدة واحدة ، إلى جانب أنه لا يشاع أبداً سنة في (موزونة) القصيدة الشعرية التي بدأت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من أزمة القصيدة الحديثة في زمن للتغيرات ؛ فمن يقلب صفحات ديوان أبي سنة (تأملات في المدن الحجرية) (رسالة إلى الحزن) ، يلاحظ إدراج القصيدة الشعرية ، في وقت لا ندرت لفاروق شوشة ، قط ، على هذا اللون من الشعر ، حرصاً على الإيقاع العروضي التابع من النوتة (الحلقية) .

وما يزيد من تفرّد فاروق شوشة أنه لم يغال كشاعر معاصر آخر له ، مثل أمل دنقل ، في الإغراق في السياسة والرموز المعقدة التي راحت تقترب من المباشرة أكثر من التورية حين تعرض للقضايا المصرية المعاصرة ، وهو ما أساء إلى أمل دنقل كثيراً ؛ فقد حرص فاروق شوشة على أن تكون إحدى دوائر التماس عنده القضية السياسية سواء فيما تعلق بجمجمته أو بالقضية القومية أو العربية . غير أن المباشرة السياسية لم تستحوذ على لعمريهات كثيرة .

ورغم ما نجده في شعر فاروق شوشة من هذه المسحة من الغموض الذي تبرره (الضرورة الفنية) في أحيان كثيرة ، فإنه يمكن القول بأنه غموض لا يمت بآية صلة لغموض ضيق مطر الذي تزيد فيه مساحات المعنى إلى درجة ، يمكن القول معها ، بأنه ، يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعري المعاصر ، مما دفع بإساحة في مؤخر الإبداع الذي عقد بالقاهرة أخيراً (فريال جبوري غزول) إلى إثبات مدخل خاص (شبه منهجي) راحت تدرس فيه ظاهرة الغموض عند ضيق مطر ، كما راحت تنقل القصيدة المراد قراءته أخرى ، (برمتها) .

ويرتبط بهذا كله ، أن فاروق شوشة الذي مصى مع موجة الزمن إلى السبعينيات ، لم يتم إلى موجة الغموض التي احتاحت الملائكة العرب حتى الآن .

الوثيقة داخل النص في محاولة للتعريف بها . ومن ثم تكون محاولة كشف اللثام عن (شفرتها) بمثابة وضع اليد على بعض الملاحظات التي تُسهّم مع غيرها ، في استكشاف لغة النص و(رسالة) من خلال الأبنية الداخلية .

غير أنه يجب التشديد هنا على أن يكون الخطاب (النقدي) هنا خطاباً رمزياً (لا ثنائياً) بمعنى ، ألا يلجأ فقط في تصانيف النص وفي ثنائيه الداخلية ، وبشكل آخر ، فإن الفهم النقدي هنا لا يلجأ لثما في بنية النص ، وإنما تكون له بنية (لا وأية) ، مستقلة ، من النص ، تستلعب أن تجرى مع هذا النص جدلية لفهم من خلال التشكيك وإعادة البناء بشرط مهم ، هو ، أن تكون الأدوات النقدية نابعة من الرؤية الذاتية .

إن للنفذ هنا حللاً لا يتصلص مع حلم الإبداع وإنما . سواه . في الوقت الذي لا يفقد فيه خصوصيته النقدية بأية حال .

وحل ذلك ، حوصص على ألا أتكلم بمجمع خاص من المناهج النقدية ، كما لم أتريد في تلمس بعض الأدوات (البنيائية) ، فصدقت ألا أترقب عند أية مدرسة يمكن أن التحول فيها إلى إحدى أدواتها التي تكشف عن (النظام اللغوي) في هذا النص أو ذلك دون أن تحدد بواعثه ومساراته الحقيقية .

لقد اكتشفت بعد سنوات من الممارسة النقدية أنني أمارس الأدوات (البنيائية) دون وعيها في (دوما) التطبيق الحرفي ، وهو ما استجبت معه ، أن أحصى النقاد المعري في التعريف على (البنيائية) يجب أن يكون في إطار حرص الجائبة الإبداعية العربية ، ومن هنا ، فإن إعادة النظر في أدوات لربط إعادة النظر اللذان إلى النجج .

ومعها يمكن ، فسوف أحاول أن أوجز مفهومي النقدي في عدد من النقاط لكشف بعض رموز تصريحي فلورق شوشة ، وسوف يكون هذا على النحو التالي :

(١) لم أتوقف عند منتج خاص بلباته سواء المنهج الأخلاقي أو الرومانسي أو الفضي أو الاجتماعي أو الشكل ، وإنما حاولت الإفادة من (جدلية) للدارس النقدية فيها أحوال قرائته من (نص) فأوليه عناية خاصة .

(٢) عرفت (البنيائية) ، كما عرفت التيار الأحدث منها فيها يسمى (ما بعد البنيائية) Deconstruction وبعض محاولات الشكليين ، غير أنني لم أسقط أسيراً لأي منها قط ، فلم أأثر كثيراً بيارت لوسوبر أو كلر أو هارتمان أو غيرهم . . . ومن هنا ، فإني في الوقت الذي أمتت فيه له مقولة للمدرسة الجديدة للنقد من أن النقد هو « هجر كل ماله علاقة بخارج النص وتركيز الاهتمام على العمل الأدبي ذاته » ، فإني أوليت العناية نفسها للجانب الأخلاقي خارج النص بالقدر الذي أوليه في تحليل بنية النص من داخله

وهذا يعود إلى اتساع خاص ، هو أن أي تحليل ينشئ من داخل العمل من طبيعة الرمز واللغة والصورة الشعرية والموسيقا وما إلى ذلك دون الاهتمام بالمضمون أو تعدد بنية المعنى ، إنما لا يرتبط بروح البنية الحقيقية ؛ إذ إن الاهتمام بخارج النص هو تحليل ينشئ ضمنياً أغفله كثيراً من عرفوا هذا النقد الجديد ، وهو ما يجعلنا ننحاز إلى ملاحظة المذكورة سلمى خضراء الجيوس في مؤثره المربيد

تذهب إلى الخط من قيمة الشعر بمعناه الإجمالي ، بل إن بعضاً من مثل هذا الجليل راج يصبح بأنه (لا يمكن للشعر الحقيقي أن يكون جماعياً) . والغريب أن هذا القول الذي يردده عدد كبير من الشعراء يكاد يسود الآن ، عن اقتناع ، أن الشاعر يبدع الكلمات السامية والأفكار الخافقة ، وما على القارئ إلا الحيلول إليه وليس العكس . ومن هنا ، عشت التجربة المغفلة والقصائد المهمة . . وتعلت نبرة (أزمة الشعر) . وقد كان من الطبيعي أن تشهد نتيجة لهذا ، وليس سبباً له ، نفرة تأثير القصيدة الممارسة في وجدان الجماهير . وأصبحنا ، فإذا بالقصة القصيرة ، تسرع على عرش التعبير الإبداعي ، وتتزعزع من الشعر تاجه الذي حرص عليه التراث العربي كله بعد أن كان الشعر هو (ديوان) العرب .

وزاد من خطورة الأمر أن النقد الجديد راجع على القطيعة الثامنة بينه وبين النص الشعري من خلال مجموعة من الأحكام المغلفة دون مراعاة للواقع المعري ، بخاصة من مداف (البنيوية) ، أو من دار على مقربة من مجاهم من الشكليين ، وضمن إجماع لا يوفر له غير القول عن القصيدة بأنها قصيدة جاءت على غير ما جاء كل شعرنا السابق في الغرب وفي الشرق - كما قال بلند الخيلدي ، فالقصيدة لا تطرح نفسها للشعر وأن إدراك أهميتها لا يتلّى عن الإحساس بمكوناتها الداخلية ، وأنها بحث من المجهول والمطلق ، وأنها إذ تخرج منطق النجاة وترفض رغبة الوجود فلكي تنلف إلى « المخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية للتعبير عنها » وما إلى ذلك .

لقد أصبحتنا وإذا بنا أمام من يزعم بأن الذي يدرك أسرار لغة الشعر الجديد عليه أن يطرح عنه عاداته الفكرية ومعارفه ، ولكي يجب اللغة المباشرة ، يجب أن يتخلل عن مفاهيم الجمال والعمل الخالد إلى غير ذلك من الترهات التي تحاصر التطور الطبيعي لتتاج مدرسة الشعر العربي الحديث .

ومن هذا وغيره ، يستمد شعر الستينات (أهمية قصوى) ؛ فهو ما زال ه « وصل » للتأثير السابق عليه ؛ واللاحق له ، وهو ما زال حريصاً على ألا يسكب رحيق القصيدة الجديدة في متاهات الغموض وغايات التعريب والشعومات اللفظية ، في وقت ما زلنا نواجه فيه قوى داخلية وغاربية شرسة ، تحاول اقتلاع شمس الظهيرة من كبد المساء .

إن الحديث عن الأبنية الداخلية أو (اللاواعية) وحدها دون ربطها بملاتق السنج الداخلي والدلالات الخارجية يصحح عبثاً غريباً . ومن هذا ، يصبح الحديث عن هذا الشاعر ، وهذا الجليل ، شرطاً أساسياً للدخول في بواعث أزمة الشعر وما انتهت إليه .

١ - (ج) المنهج

لم يكن مفهومي النقدي ، قط ، هو توجيه الأهتمام للنص ، أو - حتى - تفسيره - وحسب ، وإنما كانت محلولات ، دائماً ، تنطلق من ضرورة وضع النص في مكانة أولى ، ولإرسال الحماية النقدية في مكانة ثالثة ؛ فالخطاب النقدي هو (قراءة ثالثة) تختلف عن القراءة الأولى اختلاف الشاعر عن الناقد .

إن هذه القراءة الثانية يمكن أن تتغير لدى كل قارئ . غير أنها تستمد وجودها من المحاولة الخاصة ، ومن طبيعة استخدام العلاقات

حاولت من خلال (المسل) لا (النص) ، فهم دلالات هذه القصيدة أو تلك .

وقد يكون من المقيد الإشارة في هذه المحاولة ، إلى أنني اعتمدت على (الأعمال الكاملة) للشاعر التي تضمنت دواوينه الخمسة ، والتي صدرت بالقاهرة في العام الماضي - ١٩٨٥ - ، فضلاً عن بعض الفصائل التي نشرت بعد تأريخ نشر الأعمال الكاملة ، وإن كانت قليلة ، ثم ضممتها للدواوين السالسة الذي صدر تحت عنوان « لغة من دم العشاقين » (يناير ١٩٨٦) .

٢ - البنية الشعرية

٢ - (١) بنية الدلالة

سحاول هنا استخلاص معنى خاص بنا من الشكل الشعري الذي يبين أليدينا ، وإن زعمنا أننا نقوم بترجمة هذا العمل ، أوحى تفسيره وإنما هي محاولة للخروج من حلم النص بحلم آخر ، نستطيع به الخروج من النص الأول بدلالات ، أو التوصل إلى جملة من الأفكار التي يريد صاحبها إيصالها عبر العوامل التي تدور في الغالب بين الشاعر والنقاد .

وإذا كانت البنية تؤكد لنا أن العلاقة التي تكون عادة بين الشاعر وقارئه (المرسل والمرسل إليه) هي علاقة جالية ، فسوف نحاول من خلال هذه العلاقة تكوين مفاهيمنا لمستخلص من البنية الداخلية ، ومن البديهي أن العلاقة الجمالية هنا ليست مقصورة على الشكل الصوري أو البلاغي وحسب ، وإنما تسبقها دلالة البنية ذاتها (أو الرسالة) التي يمكن أن تتحول ، على غرار البنية الجمالية ، وإلى مستوى آخر لفهم أو للمعنى ؛ « فالمستوى الدلالي له شكل وبنية أيضا » كما يؤكد كثير من محاسري البنية .

ومن هنا ، فسوف يكون سؤا لنا الذي نحاول الإجابة عنه هو : ماذا يقول الشاعر ؟ أو ، ما هي الرسالة التي يريد إيصالها لنا ؟ وسوف تتداعى الإجابة على مستويين :

— المستوى الدلالي .

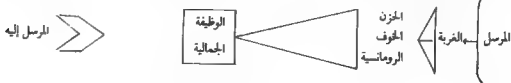
— المستوى الصوري .

ولنبداً الآن بالمستوى الأول

يبدو مضمون البنية الشعرية (أو بنية التعبير الشعري) عند فاروق شوشة على عديد من المحاور لعل من أهمها محور (الغربة) الذي تتعدد فيه التجربة الشعرية ونخبوها : الحزف ، الحزن ، الإحباط ، الضياع ، الألم ، الحيرة ، العذاب ، الرومانسية . الخ .

ويمكن أن يتحدد هذا النسيج في (نظرية الاتصال) كما أوضح ياكوبسون (Closing Statement: Linguistics and Poetics. , p. 353

حول الرسالة التي تتعدد عادة بين (المرسل) و (المرسل إليه) ، وهو ما يصوره لنا هذا النموذج :



السادس - الأخير - حين أكدت على عت (البنيوية) وحدها ، فضلاً عن أن هذا التحديد يقوى الرأي الآخر ، من أن هذه (البنيوية) انتهى زمنها في مكانها الأصل - فرنسا - فلماذا جماعت الآن فلازيد أن ترتبط بالواقع المعرفي وتقرقر فيه ، لا تتعامل عليه وتتفاعل مع مجرته .

(٣) في الوقت الذي لم آلف فيه جيداً للبحث عن (الأنساق البنيوية) وعلاقتها ببعضها بوصفها ضرورة ملحة في الإطار الذي أوضحت . . فإني ، لم أقفل ، بالبنيوية ، الإفادة من بعض منجزات (إبنائية) ومقرولها التي تحرك النظرية محاولا الإسهام ، بالبنيوية ، في إنتاج النظرية الخاصة بنا .

(٤) حاولت الإفادة كثيراً من بعض اتجاهات أصحاب الفنون التشكيلية ، إذ رحت أبحث عن الأساليب الحكائية عند هذا الكاتب أو ذاك بما يكرس للبنيوية الفنية ، ومن ثم ، أمنت ، بمقولة بارت ، بأنه يجب (حل الشيء) لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحليل الفروق القائمة بينها إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التي توضح لنا أن أي تعديل في الجزء يؤدي إلى تعديل في الكل) - أبحاث نقدية - وقد كان هذا بمثابة للبحث عن بواطن الصمت والكلام وكثير من الأشكال الفنية التي لا أستطيع تجاهلها .

(٥) جهدت كثيراً كي لا أتناهل مع مصطلحات غير ناضجة في بيتنا العربية ، ولم يطرحها الواقع العربي أو التراثي ، فلفصللحلت التي لم تكن نتاج تطور طبيعي إنما هي ، بنت بيتها ، وحين نطيقها على نحو صحتها الإبداعية إنما يكون باستخدام العقل النقدي العربي في الحكم على النص العربي . . باختصار تعاملت مع (البنيوية) تعاملًا جدلياً بالمعنى الفلسفي ولا أزعم أنني حاولت تعديل مسارها إلا بالقدر الذي حاولت معه محاولة إذابة غيوطها في نسج النقد العربي وضرورته .

(٦) هذا المفهوم النقدي لا يرتبط باتجاه خاص ، كما لا يرتبط بما يمكن أن يسمى بنظرية (النقد المحايد) التي يمكن استخلاصها من كتابات سانت بيف ، فإذا كانت نظرية سانت بيف تعتمد على العلاقات النفسية لشخصياته التي يدرسها ، فإنها ، هنا ، لا ترتبط بغير النظر إلى العمل بوجهة نظر (شيشية) (أو باردة) تماماً ، كما تنظر إلى العمل النقدي بحاسة نقدية تضع في حسابها كل النتائج النقدي لهذا الكاتب أو الشاعر .

وعود على بدء ، إنني في الوقت الذي أوليت فيه النص عناية كبيرة مستفيداً ببعض أفكار (البنيوية) ، فإني لم أتناهل معه ، على أنه عمل (مغلق) يعبر عن مؤلفه أو عن عصره ، فكما هو واضح ، فإن النص الأول من هذا الاعتقاد (الاهتمام بالسياق والشفرة) يختلف عنه في النص الآخر (إهمال السياق والشفرة) ، فإنه لا يمكن التعامل مع الجماليات وحدها للتليل بها على تحليل نقدي وأع لروح العصر .

وعلى هذا ، فإن (السياق) يعد أمراً ضرورياً لفهم (الشفرة) والوصول إلى مكتوبها وإلى أسرارها . . وفي حالة فاروق شوشة ، فقد

وإذا كان المرسل ، هنا ، هو (الشاعر) الذي يتقمص دور الشاعر الجبين في حزنه ، ودوره للتنبيء ، بالبعد في كثير من الأحيان ، فإنه يظل في موضعه يش بقل لفته وقنوات التوصيل في محاولة لتأكيد ما يريد إيصاله ، غير أن رسالته (الحزن / الحزن / الحزن) تخص في سياقات لغوية أخرى تكشف عنها المكتونيات الفنية المتعددة .

فلنر خطوط بنية الدلالة قبل أن نصل إلى بنية الشعر ودلالاته الفنية .

نستطيع توزيع سياقات التجربة الشعرية في أكثر من دائرة ؛ في الدائرة الأولى يمكن أن نلمح هذه الغنائية المميزة لدى الشاعر خلال السياق والشفرة في ثنائية تجمع بين اثنين : (الحزن والإحباط) للمعبر عنها في هذا الجدول :

المرسل	الرسالة	المرسل إليه	الإحباط
الأم	الأم	الأم	الأم
النجم	النجم	النجم	النجم
الغروب	الغروب	الغروب	الغروب
الحياة	الحياة	الحياة	الحياة
الأرق	الأرق	الأرق	الأرق
النسيان	النسيان	النسيان	النسيان
المز	المز	المز	المز
الويل	الويل	الويل	الويل
اللعل	اللعل	اللعل	اللعل
الحلم	الحلم	الحلم	الحلم
الخ	الخ	الخ	الخ

إلى غير هذا من المفردات التي تزخر بها أعماله الشعرية ، ونستطيع أن نرى لواعج الحزن أكثر خلال عنوانات القصائد بشكل أفقى دون ما يهبط إلى البنية الشعرية (إلى مسافة / العيون المحتزة / لؤلؤة في القلب / في انتظار ما لا يحصى / الدائرة المحكمة) ؛ إذ يلحظ تدرج الحزن في موجبات متتابعة إلى عديد من المساحات التي يخلط فيها الحزن بالإحباط ..

غير أنه إذا كان الشاعر هنا عرف الحزن والإحباط ، فإنه عرف معها ثنائية أخرى ، خلّص عليها الرنة الغنائية الحالية ، إذ عرف درجات الحزن الذي انتهى به إلى حالة لا ترتبط بأسباب الحزن ، وإنما ، تنهى ، في السياق الجليل ، إلى استشراف للواقع ؛ فالخوف أسلمه إلى حالة غير قائمة ، استطاع بها أن يجاوز هذا العالم القاتم للوصول إلى الشريط القضي الذي ينتهي عادة به المظلام . فالاستشراف هنا يضيء في علاقة سياقية مع حالة الإحساس العام التي تترنن بالغنائية ؛ وهي حالة متصل إليها في السياق الثالث .

إننا نستطيع أن نرى مساحات الحزن / الاستشراف في الجداول التالية :

المرسل	الرسالة	المرسل إليه	التنبيء
الحلم	الحلم	الحلم	الحلم
ياويلنا	ياويلنا	ياويلنا	ياويلنا
تعقيب	تعقيب	تعقيب	تعقيب
هبة الطريق	هبة الطريق	هبة الطريق	هبة الطريق
الحياة	الحياة	الحياة	الحياة
الاغتراب الجليل	الاغتراب الجليل	الاغتراب الجليل	الاغتراب الجليل
السقوط	السقوط	السقوط	السقوط
ما بعد السقوط	ما بعد السقوط	ما بعد السقوط	ما بعد السقوط
الفخ	الفخ	الفخ	الفخ
دائرة محكمة	دائرة محكمة	دائرة محكمة	دائرة محكمة
الخ	الخ	الخ	الخ

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نرى في قصائد فاروق شوشة حالة الغربة التامة التي تسيطر على حياته ، وتتسرب من خلال وحدات قصائده الداخلية ، لترسم علاقات محددة لهذه الوحدات متمثلة في كثير من عيوط التجربة الشعرية ، وهي تتوزع دائما بين الحزن والإحباط مرة ، والحزن من السقوط ثم السقوط الفعلي مرة أخرى ، ثم اجتراح الذكرى والألم والضيق فيما يفضي به في نهاية الأمر ، إلى حالة رومانسية ، تتحدد عندها غنائية الميزة .

ونستطيع أن نمرر على حاله (الغربة) منذ أول قصائده التي كتبها في أول دواوينه الشعرية (إلى مسافة) ؛ حيث كان يجا حياة الغربة الجسدية (فضلا عن الغربة النفسية) بعيدا عن الوطن ، حين أمضى حقبة من عمره في الكويت في بداية الستينات ، وهي الفترة التي امتدت به بعد ذلك لتصل إلى آخر دواوينه في أعماله الكاملة (الدائرة المحكمة) ، وما زالت تحت بدوئها البعيدة لتحتوي كل قصائده حتى الآن .

غير أن للمساحة الواقعة بين الحزن الذي يؤكّد الإحباط ، والإحباط الذي يولد البحث عن طاعة نور وسط الظلام القاتم ، هذه المساحة ، تتخلق ، فيها ، مساحة ، من الفعل الإيجابي الذي قد يحسب على الرومانسية لكنه لا يتنى إلى ما هو مألوف فيها من الحزن والفتنة .. هذه المساحة يلحظ فيها ، بوضوح تام ، حالة الحلم الذي جلبي ليل الغربة وتذاعبه ، وفي هذا الحلم يكون من الطبيعي على الشاعر أن يجد فيه ملاذ من هذا الواقع العروى الرديء إلى زمن عروى آخر (= داخل الحلم) :

لم أرل أقرب فجرا غارقا في خاطرينا
ضمتنا يوما ، وغيتنا ، فاهتز إلينا
عد لنا .. لا تنسا .. في شفتينا
لك نجوى ، وشكوى ، ودموع
عد لنا أنت ولو غاب الجميع
أنت يا أول حلم .. وديع (٨٧)

وعلى هذا النحو ، تتحول تجربة الشاعر الغنائية إلى معنى عموري

كل قصائده الأخرى . إننا في قصيدة مثل (لأنك الوطن) يمكن أن نلمس رسالة الشاعر التي تتمثل في قناع هذه التجربة . فضل الرزم مما يراهه الإنسان من غدر الوطن تنكره لأبنائه ، يظل ، هو ، الوطن . . إن القفلة هنا بين ما يمنحه الوطن من عدم احتضانه ، والسقوط بالاختيار في دائرة الحنين ، إما هو قدر لا يظل قسما مشتركا لكل التجارب الرومانسية ، وإما ، هو ، هنا ، يظل قسما مشتركا لكل تجارب فلورق شوشة . إن المسافر ينقل من الوطن المرافقة واللامبالاة ، ومع هذا ، فإنهم ، لا يمكن أن يظلوا إلا طاعة سيف الحنين الذي يسوقهم جميعا إلى أحضان هذا الوطن مرغحين ، يقول :

ها أنت في وقتك المرسومة المرافقة
لا تخشى بهم ،
ولا تصنعهم ..
تجمعا أمام بابك الصيد خاضعين
واقترعت شفاهم من دشة وقمة
هل أحصلوا حين أتوا ؟
هل أحسنوا ؟
لا يعرفون ؟

لكهم يرزم صمتك التليل يحشرون
تخرج في عوهم دوائر الحنين
وحين تطيق الفضاخ حوهم يستلمون
دون انتظار خلية لسمهم أو حكمة
ولست حاتبا
كما توقع القباب حين يرجعون
أو حطلا بالخبر ،
مثليا تعود الأياه
حين كانوا يفرغون من عطاك الميرون
وسرك المبارك المكتون
من حول هذه وقمة
أو جامعا للشمل
عظما كنت مصلي للجميع
يتحنون في ترايبك
يتشرون في شاميك
ويغسون في رحابك
بأن مهتك الوثيق إن يوم (٢٢٤)

إن هذا الديوان ، الأخير ، في أصالة الكلمة ، يزرع بما يمكن أن نجده في الدائرة المحيطة من حصار يقضي إليه من حديد على جملة من الحوائك التي تزيد الإحساس بالرومانسية القاتلة . ومع ذلك ، فإن الوصول إلى ذرى الإحساس بطبيعة الحصار ، هو الوصول إلى ذروة الحلم الذي يصنع دائما (واقعا فنيا) آخر لا يشي باليأس بقدر ما يشي بالوجودية العظيمة . وعلى الرغم من أن السنينات تميزت من غيرها بهذا الحس العمى الآن من ظروف « سائر » وجمعه ، فإن الشاعر الذي يتنسى إلى عقد السنينات لا يتنسى « بالضرورة » إلى عالم الكتابة الحزين ، بخاصة ، أن رداء شعره يمتد حتى يصل لزمنا الآن في الثمانينيات .

إننا نلتفت حولنا في هذا الديوان الأخير فلا نمر إلا على « الأشجار

متطلع دائما مع حركة الإنشاء على أكثر من ثنائية . إننا أسلم ثنائية (الحزن والإحباط) وثنائية (المفرد والفرق في خاطري) ، نلاحظ أن كل وحدات التجربة الشعرية تمضي في متوالية محورية لا تتوقف قط طيلة القصائد لتشكل في تابع مستمر لا يتوقف قط كهذا النموذج :

٢ ١
٢ ١
٣ ٢ ١

وهنا يتبدى لنا مستويان في تغير البنية الداخلية عند الشاعر :
إن الحزن دائما ، في درجته القصوى ، وفي واقع الشاعر ، سواء سببت الهزيمة ٩٧ ، أو انكسارات السنينات ، يتحول ، إلى إحباط ، كما أن الحزن يساق إلى شيء مقابل للإحباط وهو التطلع إلى القدر ، وهو ما يبدو واضحا في طبقات التجربة البعيدة ، إذ قد يجيل إلينا أن الشاعر هنا سدوقي أو رومانسي حزين كما تعرف الرومانسيون في بلادنا ، غير أن محاولة التقييد عما وراء السطح تصل بنا إلى معنى أنسر من معنى القصيدة ، معنى ، عميق ، واضح مسنون ، هو ما يمكن أن نجده في عنوانات الدواوين ، بل في عنوانات القصائد : (تحت سياه رمادية/ غلتزلل الستار/ ضاع في الزحام .. الخ) .

إن هذا المستوى السلي القاتم ، هو ، بالتالي ، مستوى إيجابي ، يمثل في الحلم الذي تتعد في عوالم الآسى والحنين والدروع ، لكنه يصنع في نهاية المطاف (شجرة) التنبؤ بالكارثة الآتية ، ويضفي التنبؤ ، بالتعبية ، نوعاً من أنواع الحلم الذي يؤدي بالإنسان إلى إرادة حافة لصنع ضد آخر يفرض فيه الخلاص ، ويفترض فيه الفجر بداية حلم جديد . فإذا افترضنا أن هناك تفاوتاً كبيراً بين الحلم والواقع ، فإن الشاعر يملو ، هنا ، أن يملو هذا التفاوت باستشراف نتائجها من طريق خلق واقع خلف ، يمكن أن يخلو من هذه الدوافع التي تدفع إلى الحيرة ، وتؤدي إلى الكارثة للتلطف .

إن هذا الواقع الفني الجديد هو ما يستمد منه الشاعر عناصره الفنية ، وعالم التنبؤ الداخلي ، الذي هو من أول رسائل الفن وغايته . وبدعي أن هذا الموقف يعود في كثير من جزئياته إلى الموقف الرومانسي الذي انتمى إليه الشاعر . ومن هنا ، نصل إلى عنصر ثالث من عناصر التجربة الفنية عند الشاعر ، وهو ، الرؤية الرومانسية ، التي تتحدد بها جملة عديد من علامات البنية الدلالية للمرسى .

إن الموقف الرومانسي الذي يولد الحلم في فجر جديد ليس موقفاً هروبياً أو طوبوياً ، وإنما هو موقف إيجابي يتخذ أبعاده حين يحوّل الشاعر مستوى الآخرين (الحزن/ الإحباط ، الحزن/ الاستشراف) من طريق إقامة هذا الواقع الجديد - الواقع الفني - الذي يلمح به دائما ، وهذا الواقع الآخر ، الذي يقع في دخيلته ، إنما ، يمثل ، الرسالة الشعرية الحقيقية التي يجهد لإصلاها دائما .

الرسالة الشعرية الحقيقية التي يجهد لإصلاها دائما :

وهذا الموقف يخرج شاعرنا من دائرة الانهيار الذي يعرف به بعض رومانسي الجليل الذي انتمى إليه . وعلى الرغم من أننا نستطيع استشفاف هذه الرسالة من قصيدة واحدة ، فإنا نتبع قانون الغنائية المجردة عنده يمكن أن نستكشف أبعاد هذه الرسالة من خلال

البنية الصوتية، وما يؤكد أنه الشاعر في المدرسة الحديثة إلى إيثار الضيقات (الصافية) بما يتواءم مع طبيعة التركيب التصوري، لتنتهي، إلى أن حالاته الخفية تدعم بالكثير، بخاصة، أن التكرار الدلالي، كما لاحظنا، يستمر على وتيره (الخفية) وانتشارها في أغلب قصائده.

فلنرجع الدلالات اللغوية الصوتية إلى الوضع التالي لنرى كيف تحول كثير من العناصر الجمالية إلى علاقة بين الدال والمحلول بما يفسه الخفي من أصناف البنية الشعرية. فلما هي أهم خصائص هذه البنية؟

٢ - (ب) اللغة

من المعروف الآن أن لغة الشعر تختلف كثيراً عن لغة أخرى في الأنواع الأدبية المعروفة/القصة والدراما... الخ، لأن اللغة الشعرية تحمل أكثر من مستوى، كما تطوى أكثر من دلالة... فهي عند «دارت»، في كثير من الأعمال الأدبية الشعرية، تحمل حلماً متيقناً عن طبيعة اللغة الشعرية، حلماً تتصاوت فيه الرموز والألفاظ والصور والكلمات المفصلة في تزيين التجربة الفنية.

وحيث تقول «لغة شعرية» نقصد بها هذه اللغة (الخاصة) التي قلما نجد لها إلا في التجربة الشعرية. فهناك فرق كبير بين لغة النثر ولغة الشعر أسهب في شرحه كثير من علماء اللغة المعاصرين، وربما كان أكثر التعريفات الغربية من الأنعام أن نرى في لغة النثر، العادية، لغة دالة مباشرة، تحمل وظيفة إشارية. أما اللغة الشعرية المركبة، فهي لغة جزلة، ثقيلة المستويات، تحمل وظيفة مجازية و(إيحائية)، تنقل للعلماء والصور والمراثيات التي تتمدد طبقاتها، لتشير إلى لغوي (بخطاب) لا يمكن تقليده بأية حال، بل لا يمكن إعادة (تصيصه) من جديد قط.

ومن هنا، تعددت تعريفات اللغة وأصنافها اللغوية عند اللغويين اليوم، غير أنها في نهاية الأمر ظلت تحمل الكثير من الدلالات المكثفة العميقة، حتى قيل عنها إنها تمثل (الفن الكلي لكتابة الشعر).

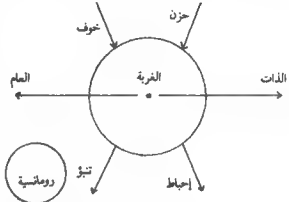
لقد تعددت تعريفات اللغة كثيراً، غير أنها انتهت في الشعر إلى تلك اللغة الخاصة التي تثقل مرة بالتجربة (الخفية)، ومرة أخرى بالتجربة (الاجتماعية)؛ فبينما تعود التجربة الخفية إلى البوح الرومانسي الخالص وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة - الاجتماعية تعود إلى الوعي الجماهيري وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة.

ومن المستحيل هنا الاعتقاد بأن اللغة لا تمثل إشارات تعبر عن عمق الشاعر وتجربته الذاتية وحسب، دون أن ترتبط هذا بالتطور الاجتماعي الفكري في زمنه وأحداثه الكبرى، فمن البحث فصل هذا عن ذلك، ومن ثم، فإن التفسيرات التي نتحدث في اللغة في زمن معين إنما هي تغيرات تعبر عن الهوية القومية وتؤكد كدها.

وأكثر دليل على هذا ما طرأ على اللغة العربية مع بداية تجربة الشعر الحديث في مصر، بخاصة، ومع بداية التطورات السياسية والاجتماعية الكبرى في الخمسينيات؛ فبعد أن كانت اللغة في (المعجم الشعري)، قبل الحرب العالمية الثانية، لا تخرج في كثير عما أطلق عليه العرب (بالألفاظ الشعرية)، وحاول أن يطوروه قليلاً

عارية من الحاضرة، والأصوات المكسوة بالفتح، والوجوه الكلية المجازة...». غير أننا في هذا كله لا ننسى رفيف الرومانسية الذي يضيء، دائماً، وراء هذا الواقع.

وعلى هذا النحو، نتبين هنا، دون مجهود كبير، أن الرومانسية، هي، الرداء الخفيف الذي لا يخلطه قارئه قط في قصائد فاروق شوشة، وهي، رومانسية غثل الفؤاد أحسن تمثيل، وتستحوذ على مركز الإبداع الشعري بالشكل الذي يمكن أن نرى فيه هذه التجربة:



ونستطيع الاستدلال على عناصر هذا النموذج من قصائد فاروق شوشة التي تشكل وحدات التجربة الشعرية عنده. وكما نرى، فإن (الخفية) هي نقطة المركز الأول التي تخفى من خلالها بقية الخطوط التي تكمل معها حركة السياق الداخلي... فبينما تؤكد السياقات التالية (الحزن/الإحباط، الخوف/التنبؤ، دائرة الرومانسية)، فلنأخذ نستطيع الخروج من هذا بأن نرى نهاية السياق، أي، تلك الرومانسية التي تمثل في السياق الأخير موقفاً إيجابياً، تتراسل من خلاله رؤى المرسل إليه سواء تحدثت بين الذات أو العالم.

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد هذا، وبشكل خاطف، إلى بعض الصور الأسلوبية لنرى إلى أي حد يصل ضيق الشاعر وحيوته إلى درجة نستطيع، من خلالها، التقاط رسائله المصورة. إننا في قصيدة واحدة مثل (الدائرة المحكمة)، يمكن أن نجد هذا التكرار يتخذ سمت الضمير بما يشير إلى وظائف تؤكد الخفية من الناحية الجمالية أو الدلالية في آن واحد... يتكرر الضمير مع تنوعه ليصل في قصيدة واحدة إلى أكثر من خمس وثلاثين مرة على هذا النحو:

القطع	التكرار
١٨	١
٢٠	٢

وعلى هذا النحو، فإن الإصرار على تكرار الضمير بشكل يوحى بالإصرار على تأكيده، إنما، يوحى، بذبذبات الشاعر في الرومانسية، التي تصل في نهاية القصيدة الواحدة إلى أسلوب الاستهزاء المكرر بما يفيض بنهاية البوح إلى مداه، وهو ما يمكن ملاحظته ببقية القصائد في الأعمال الكاملة للشاعر؛ فضمير التكلم في الشعر الخفي هنا يظل أكثر الدلالات إيماءً بتوصيل الفكرة والتأكيد عليها.

فإذا أضفنا إلى تكرار مجموعة الحروف والكلمات اللغوية تكرار

الصور ، وخصص لها الحديث في اللوحة الخامسة من كتابه (حياتي في الشعر) ، ليتحدث طويلاً عن جسارة «إيوت الشعرية» ، وما لبثت الظاهرة أن انتشرت لدى شمره جيله وانتشرت بصحفاً لعدد من الشعراء الآخرين حيث :

وقد تناولنا هذه الظاهرة في موضوع آخر بتفصيل أكثر ، وكل ما يهنا في هذا الصدد أن نؤكد أن لغة (القصيدة الأفيش) ، هذه ، ليست كلها شراً مستطيراً كما يقول أن يصورها المتشددون من الكتّاب والنقاد العرب ، فقد يمكن أن نستخدم استخداماً يقرّب بينها وبين لغة التراث ، لا المبرط بها إلى اللغة المستعملة ، اليومية ، بما يحد بين اللغة اليومية عن اللغة الشعرية ، التي تستمد جنودها دون شك من لغة التراث وإيجاداته المعينة في الوجدان العربي .

إن لغة القصيدة «الأفيش» ، بهذا الشكل ، تضعف من متانة اللغة العربية وجزالتها ، ومن ثم ، من إمكانات التعبير المعاصر في لغة محملة بإبداعات الحاضر ودلالاته .

ومع هذا ، ربما يشفع الرواد الأول في هذا الاتجاه هذه (الشطحات) ، وجورهم تحت تأثير اللغز المعقدي الذي حاولوا به (وسرعان ما نبت فيه بعد) التعبير عن كثير من القضايا المعاصرة لهم ، والاقتراب ، أكثر ، من لغة الناس ، في محاولة ، للتأثير فيهم . غير أن الإفراط في هذا لا يبرر المبرط إلى أسوأ الشعرية بأية حال ، فالكلام غير اللغة الشعرية ، ولغة الحديث اليومية غير لغة الإيقاع الشعرى بما يحمل من رسالة أو شفرة .

إنّ ، فحين أمام جيل يختلف عن الجيل الأول في المدرسة الحديثة . ونحن أمام محاولات لغوية تعمل على عدم الانفصال عن نبع القصص ، وعن شرايين الوعي القومي في تاريخنا العربي .

ولقد كان علينا أن نظل في انتظار جيل آخر يحاول أن يسلك مسلكاً جديداً في تلمس وسيلة التعبير ، ولم يكن ليطول انتظارنا كثيراً ، فإذا بنا أمام هذا الجيل الذي يحاول الآن أن يعيد للغة العربية كبريائها ووقارها الخي .

هذا هو الجيل الثاني الذي يُعدّ فاروق شوشة أحد ممثليه . إن محاولات الجيل الثاني تستمد أهميتها من بواحد كثيرة ، لعل من أهمها ، أن إذا كنا نسلم بأن اللغة ليست غير نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة (أنساق الصور والأصوات الموسيقية .. الخ) ، فإن اللغة تظل أهم هذه الأنساق التي يؤكد من خلالها الشاعر ما يتفهم من هوم في مرحلة حرجية من تاريخنا العربي .

وبدهى ، أنه إذا كانت تفسيرات نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات في مصر والعالم العربي أحدثت هذه الانكسارات الكثيرة التي تحولت من الواقع الاجتماعي والسياسي إلى الواقع الفني والإبداعي ، فإن الفترة التالية - فترة الستينيات والسبعينيات شهدت أكثر الانكسارات وأحسها في بنية المجتمع العربي . لقد شهدت انكسارات لم تعرفها الذاكرة العربية على مدى تاريخها كله فيما يتصل في هزجة ٦٧ .

وإذا كانت الفترة الأولى قد أحدثت هذا الانحيار في تغيير البنية المحلية ، وأحدثت - على المستوى الشعرى - الانحيار إلى لغة الحكى

عند من الكتاب كيمور ومطران والمقاد وغيرهم من خلال محاولات فردية أو جماعية ، فإن اللغة تجاوزت هذه المقاييس مع مجيء مدرسة الشعر الخ : إذ « قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادي والثقافي . فالواقع في لغة الشعر الحر ليس واقعاً واحداً على الإطلاق ، ولكنه واقع مادي يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بأسرها ، كما يقول محمد أحد العزب في كتابه : ظواهر التمرد الفني .

وقد حاول شمره الجيل الأول في مدرسة الشعر الحر التصليد لنضية اللغة في أثناء ضغط المؤثرات الاجتماعية والسياسية ، منذ الخمسينيات ، على وجدانهم ، ومن ثم ، ففي زحمة التجديد والتأثير على مستويات كثيرة استعار رواد هذه المدرسة ألفاظاً معجمهم من الواقع دون تسرر ، فإذا بلغة هذا الجيل نجح إلى « التكثيف والغموض ، واستعمال الألفاظ المفردة في مقامات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظ مالت إلى نفي بعضها بعضاً ليس في السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما ، في الجملة الواحدة . . .

وإذا كان كل تجديد هو نقيض الخروج على لغة القديم ، فقد وقع أفراد هذه المدرسة مضطرين في رقة المبرط باللغة العربية إلى مهادى الألفاظ الدارجة في كثير من قصائدهم . . . ويستأنه بدر شاكر السياب ، قلنا نجد شامراً حاول أن يجرى على لغة القاموس الكلاسيك بشكلها التراثي المعاصر ، أى ، بالشكل الذي يطور به لغة الماضي ويحمقها في (جسد) النص المعاصر ، على حد قول بارت ، حين رأى في النص (جسد) ، ولم يكن عجبا أن نجد أنفسنا أمام عدد كبير من أولئك الشعراء الأول يتحولون حيناً نحو الانفصام التام عن أصول المفردات التراثية في تاريخنا العربي . ولعل أكثر هؤلاء استندوا للألعاب الشكلية في اللفظة ، والمبرط بها إلى أفق اللغة المحكية أو اللهجة العامية في الشارع ، كان صلاح عبد الصبور وجد الوهاب الببان في محاولة للاقتراب من الجماهير في فترة التحولات الحادة في تاريخنا . وعلى الرغم من أن عبد الصبور نفسه أطلع على هذه اللغة في الفترة الأخيرة من حياته ، وعاد للحفاظ على جوهر اللغة ومفرداتها التراثية النقية ، فإن لغة « القصيدة - الأفيش » كما يطلق عليها طغت على شعرهم حيثن .

« والقصيدة - الأفيش » ، باختصار . . عبارة عن (كولاج) لقصاصات الصحف وإعلانات اللوحات التشكيلية والتشكيلات اللفظية المتباينة ، وقد عرفها الغرب منذ «إيوت» ، بخاصة في الأرض الحراب حيث تكثرت في مقطوعة واحدة من هذه القصيدة ثمانية ألفاظ تنكرها القصيدة العربية بخاصة مثل (التابيت والشاى وعلب الصفيح والخسيل المنشور والأظفم الداخلية والجوارب والششب والمشدات) ، وما لبث « القصيدة - الإعلان » أن عرفت في قصائد مايا كوفسكى ، وإن كان قد عالج القصيدة في سياق الثورة الشيوعية . ثم عرفنا بعد ذلك كثرة من عرفوا هذه الظاهرة وحرصوا عليها من أمثال أبولونيير الذي كان كثيراً ما يستخدم الجمل المتشذلة في السياق الشعرى ، وإيضاً كلاً من بروتون ولوتريامون ثم أراجون بخاصة . . والمفرد من هذا كان انحياز للمقيدة الواقعية في الغالب ، بهدف الاقتراب من لغة المنشورات التي تقرأ ، أو تُقال بصوت عال .

وما لبثنا أن عرفنا هذه الظاهرة وقد شاعت في قصائد صلاح عبد

الشعبي ، وإن الفترة التالية التي أحدثت انكساراً أكثر وأعظم ، أحدثت انسحاباً إلى شرفة الذات والوعي بالنسيج الذي تكون منه الهوية العربية) ، فزادت نزعة التعبير بالكلمات الإيجابية - لا السالبة - وعاد البحث في الوجدان التراثي عن وسائل تجديد له ونأصليه .

وباختصار ، لقد أدرك شعراء الموجه الثانية أن اللغة لم تعد عملاً فردياً أو - حتى - عبقدياً ، وإنما دخلت في مضمار المجتمع . كما أدركوا أن اللغة أو إيجابياتها تعيش في الوعي (الجمعي) ككلمة قال بشارت ، أو اللامشهور (الجمعي) كما أكد بونج ، أو كما ردد عدد كبير من علماء اللغة والاجتماع من أمثال دوركهيم وسوسير . ومن جاء بعدها من كتاب البنية خاصة في فرنسا في الخمسينيات . ومن هنا ، أدرك شعراء هذه الفترة التي يمكن أن نطلق عليها فترة الثلاثين (بين الستينيات والسبعينيات . .) ، أن اللغة تحمل معنى الموروث الأدبي . وإذا كان شعراء الجيل الأول قد أدركوا أنهم يفترون من الجماهير حين تلمسوا اللهجة العامية - الشعبية ، فإنهم كانوا يعتقدون أن تلمس المستوى الأدنى دون الجهر إلى المستوى الراسي يمكن أن يحقق أقصى درجات التأثير ، مما كان له الأثر السلبي في محاولاتهم ، ولغتراب أكثر من شعراء الستينيات .

لقد عرف شعراء الستينيات في مصر وسيلة التأثير الحقيقية أكثر من الجيل الذي سبقهم فلم يحاولوا الانخراط في اللغة العامية قط ، واستعملوا لفهمهم الجديدة من برائن القديم . ولم يكن الاختيار أو إعادة الصياغة ضرباً من النقل أو الوصل ، وإنما تم بوعي شديد من أجل (تصدير) اللغة العربية بالفكر الذي يتم به (تأصيل) هذه اللغة . وأبلغ دليل على هذا أن فاروق شوشة تغلب على لغته الشعرية مسحة تراثية عامة نجدها في أكثر من عنصر من عناصر التجربة الشعرية ، فهو يعرف جيداً أن اللغة تستمد أهميتها وقوتها من سياقها وليس من كونها لفظة مجردة لا يمكن أن تؤدي غرضاً منفرداً ، وهذا يتبرجم الاتجاه الذي يلحظ إلى أن اللغة العربية هي لغة نقيّة تراثية غير مكررة قط ، وهي لغة تحمل آثار للتسبي وأبي العلاء ، لكنها بالضرورة ، ليست هي لغة المتنبي وأبي العلاء قط ، إنها تحمل روح التراث ، ولا تحمل مسحة خاصة من سمات أحد عظمائها . وهذا كله يمكن أن نجده في هذا القطع :

أجواء من بعد الديار واستحالة المزار

بأبنا المسافر الوحيد قف !

فالأرض غير الأرض ، والزمان غير

غابر الأحباب ،

صار الناس غير من هرلث ، ففسر ح ..

تداخلت موابك المزدحمين ، والمثمين ،

والمناضين عن بقاء لحظة من المرح

قد أن للبعول أن يظلمن الحلى ،

ويسترن من ضياء نضبه بقية مضضمة

فليس في بداية الطريق غير هوة الأسف

وللغريب أن يجرّب بعد رحلة الشتات والدمار

مفكراً ، بلا حلف

قد أن للظلام أن يبدد الأسلاف عن صندوتا

ويرحل

مشيحاً بالثف لعمدة

وألف طمعة تدعى بها الأنف ، ترتجف

ويقبل البهار (٣٩٩)

ويلاحظ أنه إلى جانب ما في هذا القطع من سهولة في المفردات ، بلاط ، أيضاً ، أن اللغة القديمة لا تنتقل ، كما لم تنهزاً بنحيلها للألفاظ عصرية تنتمي إلى اللغة المحكية أكثر من اللغة الفصحى الرفيعة ، فضلاً عن الروح (الجماعية) التراثية . ولم نعد في حاجة إلى تذكر مدونه عبد الله النديم - ضمن ما دعا إليه - إلى الخلاص من هذه الألفاظ التي تغاول أن تمتد على حرمة العربية ، كما لم نعد في حاجة إلى أن نستشيط من الغيط لن بدعو - كما هو الحال في بداية هذا القرن - إلى إخراج معاجم بالعلمية لفهم اللغة الدارجة .

إن هذا القطع يمكن أن يضيف إلى أهميتها عدداً من الألفاظ المفسولة في وجدان الشاعر الرواعي وتجربته الحرة ، إذ يلاحظ أن هذه الألفاظ ، التي لا تنكر في فكر في غير هذه القصيدة ، وهي ألفاظ تزيد قارئها وتقدم مساحاتها كلها خرجت من قصيدة إلى أخرى من أمثال (المزار / المناضين / المعجلان / يظلمن / الخطا / مصاء / الأسلاف .. الخ) .

إذن ، فاللغة ليست قلموسية مبنية ، وإنما ، هي ، شعرية ، مقلقة ، تكسب قيمتها بما يجري في سياقها (من خلال الألفاظ التراثية ، ومن حيث هو وسيلة يحدد في شرفها) جسر الفناء بين المرسل والمرسل إليه ، وهو ما يتم خلال الوعي بطبيعة اللغة العربية ، بخاصة ، ما تخلقه من عبارات بلغة ما زالت تتميز عن غيرها من اللغات ، فضلاً عن الزخم الحى الرفيعة ، فتلتزم الألفاظ لتشكل مزيجاً من التراكيب المفردة ، والوحدات الشعرية ، والأحاسيس المركبة التي تنقل رسالة الشاعر .

ويستطيع فاروق شوشة من خلال هذا كله توليف لحنه بشكل أفضل من خلال إمكانات اكتسبها من سمع الدائب إلى التراث ومعايشة معاشية واهية ؛ إذ تلمح هذه عناصر أخرى مثل تنوع الجملة بين إنشائية وخبرية ، وبين اسمية وفعلية ، وبين حذف وإضمار . كما أن استخدام الشاعر لإمكانية التكرار في أكثر من مرة جملة يوفّر ثمناً في تركيبة الجملة وإيجابياتها ، فلهذا التمكن سلسلاً في نسيج مقاطعته الشعرية :

(١) - تسافر ؟

- هذا زمان القرار

زمان الذين يروحون لا يرجعون

زمان الذين يقيمون لا يرحلون

زمان جميع النوايا ،

فصّل ونخل الطريق ورواك ،

إن الحبيب لأمك ، إن الظلال تُشير ،

الأصابع تفتد ، حتى الطير تُشير ،

وحنى البطاح تسيل بأعناقها ،

وتبدد الحكبنا

- نخل قيدا ؟

أو يتساوى عندنا أن نبدأ قصيدة أخرى بهذا الضمير :

من صميم الولد ، من جرح الليالي العاريت

تبثت صممتا ..

ملحاً ، بقايا من فثت ..

فورة تنسل أحزان الزمان ..

تسبح الرعدة عن أهدابنا (٢٠٢)

فعل حين تلور لأولى حول الضمير الواحد ، تلور الثانية حول الضمير الجمعي . وكلاهما ، الضمير أو الجماع ، يتضام في ضمير واحد في نهاية الأمر . وعلى هذا ، لا ينبغي أن يتبادل الضمائر في القصيدة الواحدة ، مثل هذه القصيدة التي يتداخل فيها الضميران ، التي جاهد في مطلعها :

تتلعج عيوب الليل ، فتشرق طلمتك الوسي

ياري ! حقاً ما أبصر ؟

قد عشيت عيني ولكن ماثلنا نحس دوى

أعطو

هلى حينك تدلّ ، وتشدن

عينك التيمم التائب ظلمة أحزان

فأعيا بعد زمان القهر شعاعات الفجر الأسى

.. (٢٠٣)

لو نسال الزمان ، ما الذي يقوله الزمان

ونحن نأدري بالذي نصوفه في كل يوم مرة ومرتين

ومن هنا ، فإن تنوع الضمائر بين التكلم والمخاطب والجمع يمكن أن تقل جميعاً (سيكة) شعرية واحدة ، تتباين فيها تقوُّش التعبير الفني وجماليته ..

فلنجاوز روح (التأصيل) للغوى إلى روح دراسة (التأصيل) في الصورة الشعرية بما فيها من مجاز واستمارة حركة نية وما إلى ذلك .

٢ - (ج) الصورة الشعرية :

لأن الصورة من أهم سمات اللغة الشعرية ، فإن الاهتمام بها يتباين بين القديم والجديد . غير أنها في جميع الحالات لم تعد مجرد تفصيلات شكلية في القصيدة ، وإنما ، أصبحت تسهم مع غيرها في تأكيد المضمون وتفسيره من خلال العلاقات الداخلية .

ولا يمكن نظ تصور أي صورة تحمل بعداً واحداً من أبعاد التعبير اللفظي للشعر ، فالتصوير المباشر يظل ناقصاً ما لم يتطور معه التعبير الإيحائي الذي يتولد من جملة المراثيات التي تصنع الصورة .

وللتبج حركة الشعر الحديث منذ بداياتها في الخمسينيات ، يلخص ، مدى الاهتمام الكبير بالصورة التي تقل بعداً حيوياً في بنية الشعر . غير أن هذا الاهتمام بالصورة - كإلغة - تلون بتجربة جبل الرواد وارتبط بتطوراتهم . ويمكن أن نجازف بالقول بأن الجبل الأول ، في المدرسة الحديثة ، وقَّع في أسر السهولة والتبسيط في صياغة الصورة . فكما حارل شرارة هذا الجبل تبسيط اللغة إلى درجة تنال من طيعة الصياغة وكينها ، كذلك ، حاولوا المحيوط باستعاراتهم إلى قاع التعبير الشعري . وكثيراً ما نجد صور عيد الصبور واليبان تقرب من الشرة الفنية إلى حد بعيد .

تسائل صمت الرمال ، تلور صوت للحال ،

.....

(٢) هالنت !

رقة كيا النسيم ، وارتمجة تزلزل الحلايا

وشاطى منور بدا ،

بدا وغام في الضباب ،

غلب في تلفت الأسرار والحفيا

قلامة ،

هاتية خطاك ،

بركانا يفجر الصلوع والحنايا

هالنت !

والثقت - يرغم عينا - أزمانا

تصادمت أقدارنا ،

تاثرت جسورنا شظايا

ولم تزل حيرتنا الغريبة الأطوار ، تتلب الظلام

تقتى سبل كوة إلى النهار ،

تلطم الجدار

وتلتقى مهزومة في صفحة المريا ! (٢٤٤)

وللإحاطة بالشاعر هنا كرر في المقطع الأول لفظة (الزمان) أربع مرات فقط ، كبا راح يكرر في المقطع الثاني ضمير المخاطب (ها أنت) مرتين . ويستطيع أن نرصد المحور الثمالي للأنفاضة المكررة ، ونضعها في سياق التركيب اللغوي لرى ، إلى أي حد ، كان احتضار باللفظة وجزالتها .

وقد يكون من المفيد أن نتوقف أكثر ، عند عنصر آخر من عناصر التجربة الفنية في اللغة ، وهو عنصر (الضمير) ودلالته . هذا العنصر يرتبط بطبيعة (المخاطب) الشعري عند الشاعر . فمن الملاحظ أن تكرار ضمير (أنا) هو الغالب دائماً على الروح الغنائية ، فتتحول تلك الروح الغنائية إلى علاقة حميمة بالوظيفة الانفعالية التي يتميز بها الشعر الرومانسي بخاصة ، غير أن القرواة الثانية (للمخاطب) الشعري تؤكد لنا على أمر آخر ، هو تدخل ضمير (أنا) بضمير (نحن) في مجال السلوك الرومانسي ، ويحول الخاص إلى عام ؛ الذات إلى خارج الذات الفرد والوطن ؛ الشاعر والم اجتماعي . وكثيراً ما يضح أثر ضمير (الشاعر) في ضمير (الجموع) ، حتى يتحول ضمينا إلى جزء من الكل ، يميز عنه ويعمل خصيصه .

وإذا كانت الرسالة الشعرية عند الشاعر يصعب فيها الفصل بين الداخل والخارج ، فإن الضمير ، في الحالتين ، يعبر عن موقف واحد ، وعن استجابة ثابتة للهم الإنسان عيبراً إلى الهم الوطني .

وهنا ، يتساوى عندنا أن نقرأ قصيدة تبدأ بهذا الضمير :

متغلخاً عن كونكم أطير

عن وجه هذا العالم الموهل في الغربة

لو كنت شاعراً في غير هذا العصر والأوان

لا تكلم فوق صماعة أو قبة

.....

(١٥٤)

- (٤) ترتبط الصور عنده بعديد من السمات التي تزيد أو تقل حسب تعدد السمات الخاصة للشاعر، فسمه مثل (تراسل الحواس) تقل حتى لا تكاد نجدها عنده، بينما سمه مثل «المجاز» الذي عرف قديماً، تزيد حتى لنعتقد أن شعره كله عبارة عن استعارة كبيرة.
- (٥) اعتماد الصور اعتماداً كبيراً على التعبير والحركة أكثر من الخيال، وعلى الحالات النفسية أكثر من الاعتماد على عناصر الطبيعة ودواعيها.

أما عن تفصيل السمة الأولى، فإنه يندر أن نعتز على قصيدة فاروق شوشة تخلو من مشاعر الحزن أو الحوف، غير أن الحزن أو الحوف، لا بد أن يتبها إلى بعد ثالث من أبعاد التجربة الشعرية وهو أول هذه الأبعاد وأهمها، وهو، بعد الحلم الإبداعي الذي يحول هذا الواقع إلى مساحة من الرومانسية التي يستشرف فيها أملاً في غدٍ مازال في ضمير الشاعر.

وهذه الرومانسية التي ترتبط بالغنائية ارتباطاً كاملاً تنوسل بعديد من الأدوات والضمائر التي تحاول الولوج خلالها من عالم الغربة وقتلتها. باختصار، فإن الضمائر هنا تصنع سباجاً يؤكد الصور المتتابعة ويؤطرها.

والضمير الذي يقبل على عالم قصيدة مثل قصيدة (الربة المعطف) يتجسد في ضمير التكلم/المخاطب، ويتحدد خلال التكرار بما يتأكد به البوح الغنائي كما يمثل في هذا الجدول:

ضمير المخاطب	ضمير المتكلم
موسفك	كأنى
لفتك	أبحث
عطرك	أحصى
	أرمنى
	أنتى
	أنساح
أنت	لـ
عياك	
	كأنى
بابك	جئت
يداك	
	لـ
	لـ
يداك	
ترغيفان	
تستبران	

وإذا كان النقاد يعميون على الصورة في الشعر العربي القديم أنها تقترب من الصورة - (الحسية) والتعبير المباشر، فإن جيل الرواد هبط إلى أسر السهولة وفيها بعد يدر شاكر السياب، يمكن أن يعمم هذا الرأي على شعراء الجيل الأول كله. أما شعراء الجيل التالي، حيث جذبت في تطور الصورة واستنداعها، فقد حرصوا على أن تأخذ الصورة أبعاداً منافية تماماً. فبعد أن كان شاعر الحسنيين يصطنع البساطة ويؤثرها، راح شاعر السيبات يرى في الصورة الشعرية انعكاساً للواقع ومرة له؛ فلم يكن يسمح للصورة في هذا الوقت بأن تختلف عن التجربة المعيشة، أو تقع في أسر الأيديولوجية والعقيدة السائدة.

لقد حرص فاروق شوشة هنا، على سبيل المثال، على أن تكون الصورة انعكاساً صادقاً للتجربة التي يجيها في الوقت الذي لا تكون انعكاساً لمعالم التراث وبعينه القديم، لقد حرص على أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة طبقاً للتجربة التي يقبل منها والعالم الذي يمثل أحد شخصوه، لم يعد النقل عن هذا العالم بطريقة (الطوبوغرافيا) ولكن بطريقة (الإيجاز) حسب الواقع والرؤية المنبثقة منه، لم تعد الصورة من الاستحالة بحيث لا تصور كما هي، وإنما أصبحت استعارة لحالة وجدانية خاصة لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى، إن الشاعر هنا لا يحاول أن (يرسم)، كما إن الشعر لم يعد (رسماً) مزركشاً، وكذلك لم يعد البيت الشعري (نغمة موسيقية) مفردة، لقد أصبح محور المعنى الشعري يجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيجالية، وهو محور يتم عن طريق الانشغال بخلق كلمة تنقد معناها على مستوى لغوي أولي لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي، بهذا، دلالة ثانية، لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول (صلاح فضل، البنائية، ١٩٨٠).

لقد جاوز جيل فاروق شوشة الصورة الحسية في الشعر القديم، والصورة البسيطة في الشعر الحديث، إلى الصورة المركبة المعقدة برحلة التجربة؛ إذ إن العالم المعيش زاد تركيبه بما طرأ عليه من أحداث عاتية على المستوى الاجتماعي أو السياسي.

وهذا لا يعني أن الصورة عند الشاعر المتخلف لها طابعاً مختلفاً عن الصورة في الشعر العربي، إذ شملت الصور الحسية والمادية والمعنوية، غير أنها تفردت بكنية خاصة، لا تعود إلى التجليد بقدر ما تعود إلى البحث عن دلالات تعبيرية تتواءم مع العصر ولا تختلف معه. وهذا يعني أن الصورة عند فاروق شوشة غيّزت بسمت خاصه يمكن ترتيبها على النحو التالي:

(١) ارتباط الصورة الشعرية بالواقع ارتباطاً وثيقاً، فلا يمكن أن نجد صور الشاعر تؤدي وظيفة غير وظيفة البوح الغنائي خاصة

(٢) زيادة الصور (المركبة) بخاصة، التي تبدو عليها سمات الإفراط في تلمس التفريعات وهي لا تزيد في الرؤية الأنيقة عن تفريعات في إطار التركيب وضروته، وهي سمه تذكرنا بكثير من العناصر الحكائية والدرامية عنده.

(٣) تسم الصورة بهذا التيسج التراثي الذي لا ينفرد عن الصورة الحسية ولا يتفق مع الصور المعنوية، أي، محاولة الحفاظ على روح التراث.

وراء غيظ من التور يراه كالقصر الطالع ، كما رأينا من قبل ، ويراه أحياناً أخرى كهذا الحلم الذي يمتد إلى الدواء ليتحدد التاريخ والحاضر ، ليتحدد الواقع والمستقبل ، ليتحدد أكثر هذا الحلم المشروط دائماً بالبحث عنه والعمل من أجله ، يقول .

أحلم أن طيحتنا رغبتنا المحقة .
من ألق عام وهي تنقر الجدار ، دون جنوى ، تنقر الجدار
حيصة في القاع من عيوننا المحترقة
وفي ظنوننا المحقة

مسلوية الرنين والصدى
عارية لم تستقر ، لم تصنع إزار
قد آن للخليل أن يروى
وللفريق أن يصارع التيار
قد آن للسجين أن يفك من قيوده وينطلق
كأنه إصباح

مادمت لي .. مادمت لي
فأجل الأشياء أن نضمار الأقدار (٢٦٨)

وعلى هذا النحو ، تتعدد الضمائر عند الشاعر ، كما تتعدد الأزمنة والأحلام . غير أننا في نهاية الأمر لا نتمكن حيناً نابعاً من ضمير الغربة مصطبغاً بلونها القاتم ، وإثماً نتمكن هذه الغنائية التي تحمل دائماً أسباب التوهم من هذا الواقع . إن أبرز سمات الشاعر ، هي الارتباط بالواقع والانتهاه إليه دائماً .

إن ، الضائقة – هنا – غنائية ترفض الأقول وتبحث دائماً من هذه (الرغبة المحقة) بالخلاص ، وهو الخلاص الذي يتسرب بنية الصور الشعرية ولا يكون إطاراً كاشفاً بالضرورة .

ويرتبط هذا التراسل الإيجابي أن الصور عند الشاعر يغلب عليها الشكل (المركب) ، تبسم عن بساطة التصوير كما فعل الجليل السابق ، وهذا التركيب يعني أمرين : كثرة الصور الجزئية في القطع الواحد ، وتمصيق الصورة الواحدة بشكل لاقت ، سواء بالتركيز على المراثيات المادية أو المعنوية . وهنا نتأكد لنا السمة الثانية .

لنتنظر إلى هذه الصورة المركبة التي يغلب عليها التشخيص ، وتزيد فيها الحركة الدرامية بما يعني أن الشاعر يقبض على صورته بتحكم شديد . يقول في قصيدة (حينا) :

توقفت ستايك الزمن
وارتعدت فرائص الذين يحملون بيرق الخلاص
واشتبك أصواتنا في زحمة الخفاف ، في دوامة النباح ،
في حشرة الصدور والأفئاس

فهذه صورة مركبة ، تتعدد فيها الأصوات ، وتتجسد الحركات التي تتحول إلى واقع قائم حاد مسنون للامح ، فالزمن يُثَلّ بفارس قوى توقفت ستايك – فبطل – عن الحركة ، في هذا الزمن الذي تتابع صفاته في بنية القصيدة ، على ، أنه ، زمن (مفروق في القناتمة) و (مفروق في السامة) ، ولا الزمن الذي ينحني على الصدور بشارة (عار) ، في هذا الزمن يتوقف فبطل كل شيء ليتحول كل شيء إلى (ليل مطبق) ، تحفر هذه الصورة العارقة في القناتمة أيضاً حيث ترتعد

ويلبظ هنا غلبة ضمير التكلم قبل ضمير المخاطب ، وهو ما يرسى بدلالة التركيز على الذات وأحبتها في القصيد الغنائية الذي يتلوهج دائماً بين الشاعر القائفة ، والذي يتأكد من خلال الرسالة الشعرية إلى (الحبيب/الوطن/الأخرون) ، أتشف إلى هذا أن فعل الماضي يتداخل مع فعل الحاضر ليصنعا في حركة مترجمة بين الأسس واليوم ، هذه الصورة المتضادة للغد . وهذا الموقف دأب الشعاب بين الماضي والحاضر ، الذي يتأكد من خلال حركة يظل هو الغالب على روح القصيدة ، بهدف الخلاص ، مع حركة البندول المستمرة بلا توقف ، إلى تحقيق نوع من الخلاص .

وبين تبادل الصور الزمنية والصوتية ، الدالة ، تلدو عدو من الصور المركبة – تركباً غنائياً – تكمل تصيلات الصورة ؛ إذ يتنقل الشاعر بين الداخل والخارج مستخدماً الضمائر ، متبدلاً مكانته بين الأزمنة ، فهو يتجه إلى الحسية متعللاً في ضمير للمخاطب مستخدماً (موسيكا/لغتك/عطر) ، ومتسكناً إلى (عينك/موسيكا/بدك/ضحكك ..) ، وهو ما يعني أن استعادة صور الحسية يتم في الوقت الذي يغلب عليه في روح الغربة وتذاعباتها من مشاعر الحزن والحرف ، ولتر هذا في مقطع آخر يمكن من خلاله تلمس جزئيات الصورة ، يقول :

في زحمة الوجوه ، في تمدد الوجوه والأسماء
لا تخطى الميناء وجهك المضمخ المتم بهاء
في زحمة الأنفاس ، في دوامة السكون والفضوضاء
لا تخطى الأذنان موسيكا حين تستدير لفتك
وأنت إيقاع ونفث كبرياء ..
في زحمة الأنفاس في فثاق الظلال والألوان
لا تخطى الأنفاس ، عطر الفريد في الفناء
وأنت سحر باهر ونشوة اختان (٢٦٩)

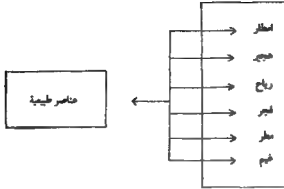
والقصيدة طويلة ، غير أن أكثر ما يلاحظ فيها ازحام هذه الصور الآتية من زخم الغربة . وهذا التقابل الذي نلمحه بين الصور يؤكد لنا حرص الشاعر على إخراج شحمته الانفعالية بين الواقع والذكرى ، حيث يعيش في زحمة الوجوه وتعدد الأساء ولا يعثر على الوجه المضمخ المطهر ، وحيث يعيش بين أنفاس الكون وزحام ضوضاءه ولا يعثر على هذه الموسيقى المميزة ، ولا هذا الإيقاع الخاص ، إلى آخر هذه الصور التي تتتابع لتندخل سياق زخم اللحظة الشعرية .

غير أن الشاعر في نهاية المطاف يمشي أكثر في تأكيد الغنائية المتضادة ، فهو لا يتوقف عند حد تبادل الصور أو الضمائر أو الأتمة وحسب .. وإنما ، يشترك من آن لآخر ، مع حينته كي لا تبدو غزائقة قاتمة ؛ فمن الملاحظ أن ضمير التكلم والمخاطب يتجاولان معاً في كثير من القصائد ، ولا يلبث أن يتداخل معها ، بالفضل أو المعجز ، الضمير الثالث – الجماعه – ، فمن العث أن يظل الشاعر سادراً في فيه ، حريصاً على نغمته ، دون أن يسي عيون محبوبة ، لشكوك فيها ما يجد . إننا في نهاية المطاف الأول نقراً :

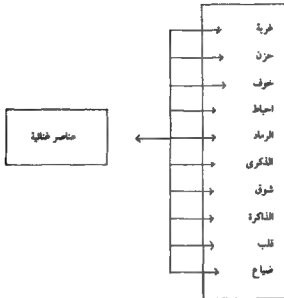
نستح في عيوننا على المشى ضياء
وتسكب الأشواق في أعمقنا .. نداه ..

وبعد الإيقاع في مشاعر الغربة وسراحيها ، نلث في نهاية القصيدة

أعضاء الذين يحاولون البحث عن الخلاص وتختلط الأصوات :
الحنان ، النباح .. الخ .



وإذا كان الشاعر هنا يتحدث عن الصوت القديم ، الوحيد ،
الباقى ، وسط هذا الزمن المفقود في قنات وسأته ، فإن هذه الصورة
المركبة تتحول إلى رمز ، تتمتع في عديد من قصائده الأخرى ، تتغير
الأمكنة أو الأزمنة أو - حتى - الضمائر - ولا تتغير هذه المرافقة في
الخلق ، فالرمز يتسلل ليحتل مكانه في أغلب قصائد الشاعر مثل هذه
القصيدة التي يعنونها بعنوان (كان .. وكان) ، وفي كل مقطع
يتلمس صورة فرعية من الصورة المركبة ليحاول العود إلى الماضي
ليبحث فيه عن (معادل موضوعي) - كما كان يقول إليوت -
للحاضر ، وإذا كان الماضي هنا معادلاً للحاضر لأنه بعيد صورته على
شاشته من جديد ، فلكي يبحث في هذا الحاضر عن وسيلة
للخلاص ، فلنر هذه الصورة المركبة التي يحاول أن يمسدها في إطار
الماضي :



كان الحفل الصائغ ينشب في لحم الغالب أطفالاً
وقواطع مسنونة
والكلمات الوالفة العطشى للدم
تناجر أقمعة السافة من فرسان الميكل
دقوا بسانكهم إيقاع الموت ،
ولحن الصرخات المجنونة
الكلمات الطلقات تنثر
الكلمات الكلمات تنحور
الحفل الوحشي يبارك باسم الميكل ،
باسم طفوس الرب ذبيحة هذا اليوم ،
يقدمها قربان ولاء مسحور
الكلمات الطلقات تنحور ..
ويغور التنور
يمتلط الصوت الواحد ، ينشق ، ويصبح أصواتاً
تتقاذف لعبها
تنشاك
تلتحم الأبدى ،
تتهار حدود اللعبة ،
ينهار السور

وهذا يعني أن الشاعر هنا يحض بالانسان الشخصية أكثر من
العناصر الطبيعية ، التي تستمد تعبيرها الداخلي من بلورة التعبير
القيسي عند الشاعر ، وهو تعبير يمسده صورته دائماً من هذه الغنائم التي
تستمد على البوح ، وعلى الاحتفاء بالصورة التي تستمد جزئياتها من
هذا الداخل بما يعكسه الخارج الحركي وليس الجغرافي بأية حال .

وثمة سمة ثالثة لا يمكن أن نغفلها بخاصة عن عناصر الصور
الشخصية عند فاروق شوشة ، ونقصها الصور التراثية التي حرص
عليها رغم إثارته الانحراف عن الصور الحسية المقررة في الحس كما هو
الحال عند شعراء العرب القدامى .

ولعل أهم ما يميز الصورة التراثية عند احتفاله (بالأثر العام) في
القصيدة ، فعل الرغم من تسلل الصور الفرعية في نسيج القصيدة
الواحدة ، فإنه يلاحظ أنه لا يخرج عن إطار عام في نهاية الأمر
لا يخلو .

ويساعده في تحقيق هذا أنه أحد شعراء المدرسة الحديثة ، أولئك
الذين يحرصون على (الوحدة المضمية) في القصيدة الواحدة بالتصريف

هذه صورة مركبة واحدة ، وهي كذلك عدد من الصور المتفرعة في
صورة كبيرة ، يصعب علينا أن نلهم جزئياتها هنا وهناك ؛ ففي هذا
الحفل تتحول الألفاظ العطشى في لحم الغالب دون ما رحة ، وتتحوّل
الأشياء الباطنية إلى قواطع مسنونة والكلمات والألحان وأشياء كثيرة إلى
أقمعة وسابك وطلقات تنحور .. إلى آخر هذه الصور المتلاحقة

والمدقق في هذه الصور يلحظ الصور التي يغلب عليها الطابع
الشخصي بما فيها من غربة ، وما يفرغ عنها من مشاعر الحزن
والخوف وما إلى ذلك ؛ إذ إن الصور عند فاروق شوشة تتنوع فيها
العناصر بين حسية وطبيعية ، غير أنها في نهاية الأمر تتحول لتسقط
بظلالها الغنائية على البوح الرومانسي ، أي ، البوح الذاتي في المقام
الأول ، ولتر هذا في الأشكال الآتية :

كاملة ، سواء جاءت مباشرة أو ضمنية . وقد يكون من المفيد أن نثبت بعض هذه الاستعارات قبل أن نفضل دلالاتها :

- ١ - هل تظني غلتنا الكلمات
هل غمك أن نحملا ، أن نحملا . .
أن تروينا في لحظات
هل غمك أن تدفقتنا
ما عادت تسقى شفتينا
ما عادت تكفى قلبينا
ما عادت تظني هذا العطش المسور (٢٩٨/٢٩٩)

- ٢ - ماذا لو تظنر عيناك بألف محبة شوق !
وأنا كالمايد في المحراب بقايا نوق
أرشف ما يساقط من ثمرات القلب (٣٠٠)

- ٣ - وقلنا : نحمل التذكار والأسى الذى فانا
وجرحا خلف ماضينا دفناه
لعل يديه تستكبان أفراسا وميلانا
يميد الصحو والأفاس للوهم الذى ماتا
ولكننا حنله
وقلنا : نسأل الخلال عن شيء نسيته
لعل الصغى يعوزنا .

وإذا جاوزنا كثيرا من القصائد والمواضع التي لا نقتل من الاستعارة ، رأينا في المجموعة الأولى استعارة واضحة ، حيث راح الشاعر يشبه الكلمات بالثار ، وحذف النار وأعطى خاصية خواصها ، وهي الإطفاء . كما شبه الكلمات بالله الذى يغذى النار . وحذف الماء وجاء بشيء من خاصيته ، وهو الإطفاء ، ثم شبه العطش بالحطب المتهب ، وحذفه ودل عليه بكلمة العطش المسور . وهو ما يعرف بالاستعارة المكتبة .

والاستعارة التصريحية أيضا يمكن أن نجدها في 'المقطع الثانى' ، حيث راح يشبه العينين بالسموات ، وحذف المشبه به (السموات) وصرح بشيء من خصائصه ، وهو : الأمطار .

أما المقطع الثالث فهو يؤكد مثل هذه الاستعارة ، حيث راح الشاعر يشبه (التفكار والأسى والجرح) بالشئ الذى يجعل على اليد . وحذف هذا الشئ وصرح بشيء من خصائص الارتباط وهو الحمل ، والاستعارة التصريحية واضحة ها .

وحين نصل إلى السمة الخامسة في الصورة الشعرية نجد أن هذه الصورة عند الشاعر تعتمد على التعبير والحركة أكثر من اعتمادها على عناصر الطبيعة . ونحن نجد هذا جليا منذ أولى قصائده التي كتبها في ديوان (إلى مسافرة) ، وحتى آخر قصيدته اعتمدت عليها هذه الدراسة ، وهي القصيدة التي ألفها في مؤتمر المربد السادس في بغداد بعنوان (يقول الدم العروى . .) : حيث تدور الصور حول عدد من الخطوط تتحدد حول الحواس ، كما يبدو هذا أكثر ما يبدو في انفعال الشخصيات ، الذى يولد الاعمالات الشعورية والحركة الحسية والنفسية ، مثل هذا المقطع

تظل قعيدا تخور ، أما رحل القوم ؟ ها أنت

الذى عرفها به النقاد القدامى ، فعلى الرغم من نظمه (للقصيدة العمودية) أيضا ، فإنه لا يقع في أسر المفهوم الذى يجد لكل بيت أو أكثر في القصيدة الواحدة معنى يختلف عن غيره من بقية أجزاء القصيدة ، وهو ما يحرص عليه أيضا في الشعر التفعيل

فلنر هذا في قصيدته (العين المحترقة) ، يقول في المقطع الثانى .

الشوق يحار ومدائن
الشوق صيون مسحورة
أطراف تولد كل مساء
وترف بقايا أسطورة
شطان بلاد مغمورة
الشوق قلاع وسفائن
تغمر هذا البحر المائج في قلبي
يحملي
مادامت عيناك جناحى المزهوب
يتغلى
للوعده الضامن في شفتين
يعدن
لا أدرى كيف وفيم وأين ! (١٩٣)

إذا لاحظ أنه يحمي في سياق دائرى ليحقق وحده الأثر (الشوق يحار) ، ولا يلبث أن يشير السياق الدائرى إلى صياح جسد (... / الشوق طريق مسحورة) ؛ فمن التحول بين السياقين يتأكد لنا في النهاية حرصه العام على وحدة الرسالة . وللتدليل على ذلك ، علينا أن نضع النموذجين في أكثر من بعد :

الشوق يحار
مدائن
مدن مسحورة
أطراف تولد كل مساء
بقايا أسطورة
شطان بلاد مغمورة
.. مادامت عيناك جناحى
الشوق طريق مسحورة
تشغلى
تسليق أبدا
وما
في صهي المحترقة

ويكتمل المقطع التالى ليرسم لنا هذا السياق الدائرى والجندى في تفاعلات عكسية مستمرة :

أملك أن أختار ،
ولكن ماذا أختار
الشوق الرابض في العينين وفى الشفتين
والعمر الذائب خلف الوهم كطرفة عين (١٩٣/١٩٤)

وتقترب السمة الرابعة في الصورة الشعرية من الاستعارات . كما يطلن عليها في النقد العروى القديم . فمن الملاحظ أن شعره يعتمد على الاستعارات اعتمادا غالبا حتى تتحول قصائد كثيرة إلى استعارات

أفردت وحيدك ، هذا الظلام المعين عبادة حزن
حوالك تزحف ، تلف ، يقبض عليك وينشب
فيك أطافره الممجبة ، مخضوبة
بسواد النجيم ، الظلام
المعين بعشش ، مازلت وحيدك تلهث ، أين القمر ؟
أما لك هول الدروب ، وعُثُفك ؟
ولاء ! مازلت تشد بجم السلامة !
وها نحن بعد اللهاث وصلنا ،
وبعد انقشاع غبار المعارك ،
بعد انقراض السباق ، نمود ثعالة كأمس ، (٣٦٥)

ونستطيع أن نشير إلى أغلب قصائد الديوان لتلمع روح الشاعر من
خلال صوره الشعرية ، حين تصبح كلها صوراً شعرية تنفرع وتتجزأ
لتكون في إطارها العام (قصيدة واحدة) ، أو صورة شعرية واحدة .
وعكس أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة ونترك لفضله القارئ التأكد من
ثبات هذه السمة في الصورة الشعرية عند فاروق شوشة :

١ - عندما يجتاحنا الحزن الرمادي

ونقبس في زوايا القلب ، مكسورين ،
نحتر الحكايات القديمة ..

الأسى الفارغ يستيقظ من بين الدهاليز ،
ويصحو وتر الشجر ،

الكتابات التي جفت على الأوراق ،
كانت ذات يوم صوتنا العال ،

لفح الشوق ،
والرؤى يا الحبيبة ،

خرجت منها وجوه ، لقمتها دورة الأيام ،
شاخت في كوى النسيان ،

نحكي وجه بومة !

في الجدار الأسود الشاخص ، ترتد ،
وفي قاع العين الجوف ، هوى ،

نكتوى من لذعة الذكرى
ومن وحدتنا في ليلا المعاري ،

ومن هول انسحاق القلب ،
من طعم الهزيمة ! (المقطع الأول من قصيدة اعترافات الحب

الحجاب ، ص ٣٥٤ .

٢ - من كان وقتها يوسعه يرى

أبعد من مواعيد القدم ؟

لكي يدلنا : ماذا تراه في غد يكون !
ونحن في دوامة الحنين والشجون غارقون

تلفحتنا الأيام ، نكتوى بصهدا ويردها
ولم نزل نخرج زهوة الحياة في عروقنا ونحتدم

نسقط خائنين أو نرقم ظافرين ، لا يجم
عقلي في السباه ، أو مضرجين في الثرى

شمارنا في رحلة الميلاد والوجود والمعدم :
والخيز والنبيذ يا صديقي العزيز

كلهما للذيذ

فاغنم من العمر صفاء لحظة الحياة
مضموسة الأكثاف في الكفاف

ولا تكن عبدا لوهج الذهب الإبريز

ونحن في الطريق ، نغضض الكلام والملال
في انتظار ما لا يبي (٣٦٨) .

٣ - كان الشجر الساجي في عينها يكي

تساقط أثمار الشجو ،

وتخضل جراح وتلدت خلف السمّت القماسك ،
عمرأ طال ،

الشجر الباكي يرحل ، يسحب أسناره كانت ،
وغللا شوها

ويكشف عمق الهاويزين الجاحظتين ،
الفاغرتين فما معتلا ، لا يبغي

ماذا بعد من الأيام ؟

الشجر الساجي نام

وانطفأت جلويات القنعة في القلب المقرر

وتبثت اللحظة للإغفاء ، فمن يدرى ما طول الغفوة
ما عمق الذكرى السوداء !

(ق ١ من قصيدة : كان .. وكان ، ص ٣٨٣)

٤ - أخيرا

يقول الدم العربي : تساويت واللثة
أصبحت :

لا لون ،

لا طعم ،

لا رائحة !

أخيرا ..

يقول الدم العربي : رخصتم

وأرخصتموني ..

أسيل

فلا يتداعى ورائي النخيل

ولا يبت الشجر المستحيل ،

ولا يترامى السيل ..

أسيل

أروى الشقوق العطشى ،

وأسكب ذاكري للرمال ،

فلا يتخلف وجه المليحة ،

أو وجه فارسيها المستطار ،

وأزف حتى النخاع ،

وينحسر اللد ،

تبت فوق حجاركم ،

مدنا تتمد ،

أو تستطيل ..

ولكنها أضرحه !

(من قصيدة يقول الدم العربي ، مهرجان المرشد ٦) .

فكما نرى ، فإن هذه الصور تمثيرة أكثر منها تمجيدية ، وتغلب

فلتحرف جثم على صدورنا ، يحوس في دعائنا ..
 وعلء ساحة الظلام ..
 الحوف جثم .. ولا مفر
 تسألني مرتاعه العيين ، جازعة
 عن قصة الحرب ، وعن ويلاتها الرهيبة ..
 ومن ترى سيستر ؟
 وكنت يومها ألعثم الحروف ،
 صانعا منها حكاية عجيبة ..
 وصورة خيفة للويل والثبور ..
 وأقرأ الصحفة التي أتى بها أبي
 مفترسا عطلوها الحمراء والسوداء
 و خاطري مفرغ بدهور ..
 « الحلقاء يزحفون »

ولا يلبث الشاعر أن يعود مرة أخرى ، إلى زمنه ، ليحاول رسم
 (يورتريه) للشاعر الأثالي المعروف ، جوته ، يقول :
 رأيت « جوته » العظيم سائرا يمشي في (فامبار)
 تحت ظلال الزيزفون
 يصافح الزهر ويسمع الأشجار
 ويتسنى من باقة الصبايا
 زهرته الرقيقة الودعة .

ويظل الشاعر سادرا في وصفه لشاعره الألماني في بكائه في
 مكمسات الاحتفال ، وفي أرقاب الناس ، وفي البكاء والصباح .

ويعم الشاعر أكثر في حاضره ، فليجأ إلى تثبيت (الكادر)
 للرميزات أمامه ، ويضيف إلى هذه الأشكال الدرامية شكلاً درامياً
 آخر حين يضيف عنصر الحوار بينه وبين زميل آخر ، وبين هذه
 الأصوات المهمة الأتية :

وتتعدد خطوط الجمل اللحنية في ثنابا قصائد أخرى كثيرة ، فهو
 يحرص أحيانا على أن يضع مقاطع قصيدة واحدة من خلال ثلاثة
 تنويجات على طن واحد) فهو يضع لكل مقطع عنوانا جانبيا (وجه
 مدينتنا/صف شموك ، أسالككم ، في وقت يجعل لكل مقطع صوتا
 عروضا مختلفا حسب حالة البوح الشعري ، ليضفي اللحن كله في
 شكل (كولاج) تباين في الأشكال والشرائح ، ولكن نستشكك
 في المنظور الأخير لوجه واحدة .

وهو يحرص بعد ذلك على تنوع الحوار وإثرائه في القصيدة الواحدة
 مثل هذه القصيدة التي ترعرع بالنداءات والإجابات ، والتي توضع حينا
 بين القوسين ، وحينا آخر خارج فضاء التحديد ، ففي قصيدة مثل
 (المني ..) نقرأ مثل هذه العبارات .

(كان يني / يقول في صحن المسجد / يجار بالصمت المخوق ،
 ويجهش بالدمع الأسود/ينسكب الحزن ، وتتفرغ اللحظات القاطعة
 النصل ، / تقفوس السكين ، الرأس يسيل ، الرأس يميل / الخطو
 المشدود المتوتر يصغي ، يتأقلم .. يعضو من قلب المشهد/بضمة
 الصوت تين ، تردد : /رب ، /مكة ، /وعمد/ ضائقة في سيل
 المعجم ، في لغم مياض وعطور/ يالله .. /صوت يتردد في الصحن
 المهجور/تقبل ماذن توشك أن تركب/وتتن مناهير- كانت تسمى
 صوب إمام الدنيا والدين/..) (١٩٩) .

عليها الحركة أكثر من أهداف الخيال أو الأشياء الوهمية .

وقبل أن نتوغل في البنية التراثية بشكل مباشر ، لا بد من وقفة
 خاطفة حول بعض الصور الشعرية التي ترتبط بالصور الحكائية
 ودلالاتها .

٢ - (د) الحكاية والبنية :

لقد كان استخدام القيم الترميزية الحديثة في هذا الجليل أظهر من
 الجليل الذي سبقه ، إذ حاول هذا أمل دنقل ، وما حاوله أبوسه
 وعفيفي مطر ، ثم جاء فاروق شوشة لتجريبه الاعتماد على الشعر
 الدرامي ، أو الحكاية ، في البنية الشعرية لتأكيد الصورة ، فراح
 يستخدم تكتيك السيتا ، ويهد من بقية تكتيكات الفنون السبعة
 الأخرى .

ويمكن أن نجد هذه الظاهرة عند الشاعر كثيراً . فليذا استثنينا
 المساحات الصوتية المحددة في شكل نقاط سوداء بين عدد التفعيلات
 خلال سطر أو أكثر ، وبين كل تميلة وتفعيلة أخرى في المقطع
 الواحد ، فسوف نمش على عديد من هذه الظواهر الدرامية التي يمكن
 أن نتوقف عندها كثيراً .

من أهم هذه الظواهر الاعتماد على الصور المتحركة والفنائية بشكل
 لافت كما هو الحال في قصيدة مثل (تحت ظلال الزيزفون) ، فعين
 كان الشاعر يزور جمهورية ألمانيا الديمقراطية كان عليه أن ينفذ أمام
 وجه مدينته برلين المشوهة . بعد الحرب العالمية الثانية - ليشير حديث
 الحرب فيه كثيراً من كوارث الشجون ، فيقول في المقطع الأول :

هذا .. أعيرا .. وجهك المضرع الحزين
 وجهك يابرين ..

بعد انقشاع الجلم ، والدخان والسنين
 دامة العيين ، تنفض من سطحات المهن
 توجين بالسلام فجرلك المنور الجديد

وتغرسين وردة بيضاء ، في حقول الطيبين الوادعين .

..

وتغسحين عن جينك المتبد ، ثورك المتبد
 وتنفضين الظلم ، والدمار ، والأثين (٢٢٢)

والقصيدة طويلة ، ولا يكاد يغمى المقطع الأول الطويل أيضا ،
 حتى نرى الشاعر في المقطع الثاني يتلمس في (الفلاش باك) الزمن
 الغابر ، حين تنفض عين الصلصة على الداخل /القرية المصرية ، وليس
 الخارج /برلين الحرب ، فإذا نحن في مصر الأريبعينيات وقد اشتجر
 الخلاف واشتدت الحروب بين الحلقاء والألآن ، فتدق في ذاكرة الشاعر
 أجراس الذكري ، وتسرب الرمزيات :

أحلم .. في طفولتي ..
 بوجه جفني (حبيبة) ..

وكت طول الليل مل ، حضنا أنام
 وفوقنا ، تنساق الفئابل القفال ترقع للمدى
 فلنلتصق ..

وأحوى ، بقبض صدرى الصغير ، صدرها الكبير
 كأننا أنفاسنا معا ، تنوب ، لا نحس أننا مستخنت

وفي القصيدة التالية مباشرة لهذه القصيدة ، بعنوان (في القصيدة)
تكتنف هذه العناصر الدرامية أكثر ، فلتقرأ :

لوهم البطولة ،
للفعل ،
للهمة الضائعة !
ويعلو التشيع ،
ويعلو الهتاف ،
ومازالت تصعد ، ترقى الخيال ، وتصعد

ـ هـ من ذا رماك ها ؟
وكيف تاراجمت قدماك بحض هنيهة ثم انحرفت
ونسيت يومك
والذي قد كنت تلهث خلفه
لما انحرفت
عاري

وصوت القوم يقبل ، خطوهم نحوي يتر
حشاي يسقط ، أه باهول الفضيحة لا تعجل
كيف لي أن أستر القبح المشين .. الخ (٥٠٥/٥٠٦) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ في القصيدة نفسها طائفة أخرى تعمق من
الصورة متمثلة في هذا التكرار الموحى للكلمات ، ففي مقطع واحد ،
وفي مواضع سينها ، تكرر كلمة (عاري) يكثر دراسي ، وفي موضع
آخر يكتب مقطع أكثر إيجاء ، ودلالة في هذا الصدد ، لنتقرأ :

ونظرت لي ،
ونظرت

ـ هـ هل حقاً لي أنا نظرت !

وابتسمت عيونك ،

وابتسمت ، طربت ، باللمحة المعطاء

واهترت بذلك ، أشربت لي ؟ أم أن

أوهامي تغيل لي : أصدق ؟ لا أصدق ! -

أتبت : وأفرحني

صعدت ، وكبت خلفك في الزحام دفت رأسي

كنت أسند تشوق الكبرى بأنك لي

تبتك (ص ٤١٠) .

وقد تكون أكثر القصائد حرصاً على البعد الحكائي وإيضالاً فيه
قصيدة (شاعر الرماية) التي نقل بعضها هنا :

ومرت عليك وجوه الأساطير

تنفخ فيها ،

تزودها كل يوم ، وترحل عبر الخيال الجيد ،

لعلك تصطاد منها عجيبة لينك القاذبة ،

وحسبك لحن القرار ،

إذا انضمل القوم بالخالقة

وما جوا ،

نشاوي التلهف -

منجذبين إلى مقدم الفاجعة

وفتلك أبطالك الفاعون

ويصطرون ،

يغوصون حول المصير ،

ويستحمون

على وتر في رماية !

وتبهر الدم :

تطلق الصرخة الجامعة

٣ - (هم) الرمز

يمكن أن نغير في صدد تحديد الرمز بين مرحلتين مهمتين في تاريخنا
الحديث :

المرحلة الأولى التي سبقت السبعينيات ، وهي المرحلة التي يتميز
فيها الشعراء الرواد في مدرسة الشعر الحديث ، الرمز وتوظيفه ، أما
المرحلة الثانية ، فهي المرحلة التي شهدت الإصرار نحو الرثة إلى
السيرالية والمزمنة التي تصل ، أحياناً ، إلى حد الغموض والإيجام .

ويلاحظ أن ظاهرة الرمز في الشعر ، بخاصة ، تختلف عنها في
القصة أو المسرح . ففي الوقت الذي راح يفضو فيه أغلب شعراء
السبعينيات - من الموجة الثالثة - في هذه الميادين يبقية التي التمس في
المغامرة الشكلية و (انفجار) اللغة ، كما يقال ، ملاذاً لهم من هول
التغيرات التي صكت أفعالهم منذ هزيمة ٦٧ ، فإن كتاب المسرح
والقصة القصيرة ، بخاصة ، لم يستسلموا لهذه الحالة . بل يمكن
الإشارة إلى أن كتاب المسرح والقصة في هذه الحقبة الأخيرة قد تخلصوا
من حالة (الوجودية) التي عاش فيها أقرانهم من كتاب الشعر ،
وراحوا يلجئون أفقاً جديدة لا تعترض الرمز ، ولكنها لا تغلو فيه قط .

ومن هنا نستطيع فهم شعر فاروق شوشة بوصفه أحد شعراء
الستينيات ممن عاشوا مرحلة ما قبل الهزيمة - ٦٧ - فأرهبوا لها
واكتب شعرهم نوعاً من الرمز التصريحي أو الضمني ، ثم استروا
يبدعون فيها بعد مرحلة الهزيمة فاكسب شعرهم لوناً من الرمز الذي
يقترّب من الغموض الفني وليس الغموض الذي يؤدي إلى القناتمة ،
ويدفع إلى الإيجام .

ولقد تعددت مستويات الرمز عند الشاعر هنا في أكثر من مستوى
يتواءم مع الفترة الزمنية التي عاشها ، وجر فيها من عالمه الفني
أو الدلالي .

وإذا استثنينا المستوى الصريح الذي يمكن ألا نجهده كثيراً في شعر

ويرسم للقطع الأخير صورة صادقة راسخة إلى الغد في متصف
التيات:

أجناسنا شئ .. حديثنا شتات
لن يسمع الذي تقول من سمعته يقول
فاللغة الرعاء أصبحت رفات
وإن بمد طرفاً من حننه وفات
فكل ما تبقى في أكتفهم فأت
وليس ثم ساسة .. ولا دليل
فبارك الجميع ، بارك النيب والمهيل
وغنم ، بكلوك البتيم أغنيات ! (٧٩)

والبحث عن صوت قديم في زمن قديم (= غسان الجعيد
ومساته) ، يتحدد لدى هذا الشاعر أكثر من الجبل الذي سيفه .
فبينما كان الجبل الأول بيا في (غربة) هذا العالم الذي صنعته في
الغالب ، إليوت ، على المستوى الفني ، وهو ما يعنى أنه عالم ينتمى إلى
الداتية التي ترتبط بجلس مؤداه ، أنه مهما حدث في هذا العالم من
بؤس وضيق واستلاب ، فإن حركة الواقع المرتبط بالقصيدة -
داخلياً - تشير إلى حتمية انتصار الإنسان . هذا هو الجبل الأول . أما
هذا الجبل ، فإنه لم يكن يسيطر على عظمه سواء أكان أدونيس أو بلند
الحيدري أو السياب بعد تحوله إلى الماركسية ، ثم فاروق شوشة في
مصر .. لم يكن يسيطر هذا الإحساس الذي يرتبط بالذات وتمدد
فيها بأية حال .

لقد استطاع الشاعر المصري ، يميز من عتيدة تفسلف الأشياء ،
أن يمي واقع هذا العالم العربي المتشرد ، واستطاع أن يترجم هذا
الواقع ، ليس على مستوى (الوجودية) أو (المثل) ، وإنما على
مستوى الحلم ، أو (البؤسة) التي جهد أن تصل إلى أسماع مواطنيه :
أجناسنا شئ .. حديثنا شتات .

وستطيع في قصائده التي أعصت هزيمة ٦٧ مباشرة أن نراقب كيف
وصلت درجة الخوف من العدو والتشرد إلى ذراها . ففي قصيدة مثل
(فلتنزل الستار) !! ترى كيف انتهى الشاعر انتهى إلى مشارف
الهزيمة (ماديا) قبل أن يصل إليها الوطن ، في وقت كان الإعلام
العربي لا يهاجم بجماركه الموهومة بين عدو فقط ، وشعب غافل . يقول
الشاعر في المقطع الأول .

يوماً خرجنا
نحمل الحيلة في أكتنا ..
تدية وجوهنا بلعمة الأمان
نجمع من حصي الدروب كهفتا
ومن معول الشتاء قمحتا
ونوصد الطريق في مفازة الأحران
بالسدجة الحلى وغفلة الصديق ؟
نسأل كيف غاب قاطع الطريق !
وأعطت صورنا يد الجبان
وكيف تم شعل أصابع الزمان
لواصع الأحقاد . والحريق ؟
كيف نتجونا من تعدد الوجوه والألوان

الشاعر هنا - إذ تقتضى الضرورة الفنية العبور عليه إلى مستوى آخر -
فسوف نجد أنفسنا أمام المستوى (الفني) ، الذي يرقى إلى مستوى
(الدلالة الفنية) للنص ، وهي دلالة علمية يمكن أن نجدها في عديده
من قصائده ، وبخاصة ، تلك التي كتبها في الفترة التي سبقت هزيمة
٦٧ .

وبتلور الرمز عنده في الفترة الأولى على شكل (بؤسة) ، دفع إليها
هذا الواقع المزجر بما فيه من دواعي الخوف والإحباط ، ليسهم في
استشفاف الآن . فلذا بالبؤسة ، تصبح ، الحلم ، الوحيد ، الذي
يمكن الفرار إليه من هذا الواقع . وهذا الاستشراف يمكن أن نجده في
عديد من قصائده في هذه الفترة التي بدأ منحى الانتفاء فيها يبط منذ
بدأ النظام حلة اعتقال ضخمة ، ضمت فيمن ضمت عدداً كبيراً من
المفكرين والمثقفين السليين وجدوا أنفسهم في السجن عام ١٩٥٩
وماليت أن راح الاتصال عام ١٩٦١ بصفت بكل مراقه الحلم إلى
الغد .

وفي هذه الحال التي يمتزج فيها الحلم بالبؤسة ، نجد الشاعر ينظر
إلى الحاضر على أنه من بواضت (الأزمة) التي توشك أن تلحق بكل
شئ ، بل ويمكن القول بأن الشاعر في هذه الفترة المبكرة من الستينيات
تمثل الأزمة الآتية في صيف ٦٧ ، فقال في قصيدة طويلة بعنوان (دعوة
إلى النسيان) :

وراعبنا .. تبدل ما صنعناه
فامسى غضى تذكار وصرتا بعد نخشاه
دموع يكاثنا .. من ذا يكفكف فورة الطوفان
ومحج وجهنا المغموس بالعار
ويعلمنا على كفين صامدتين للشار
وغافرتين .. للنسيان (٧٣)

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة التي تؤكد الدلالة الضمنية لما يحدث
وما سوف يحدث . والرمز هنا لا يكمل الصورة الفنية وتداعياتها بقدر
ما يؤكد الدلالة ويعمقها . يقول في القصيدة التالية مباشرة وقد اختار
لها لون الرماد (تحت سياه ومادية) بما يصور دخيلة الشاعر ودرجة
القائمة داخله

بالي ! .

وقد تقتضت على سياحتنا حدائق افشيم
وانهار ما حلناه مرة عزامنا
لما عرفنا صوته ووجهه الدميم
علم تمد تشدنا سيقاننا
يؤ ودنا الصنه الذي رمى بنا (٧٣)
سوخ في مخاضة الشتاء
فسحى .
مكابرين .. عسك الهواء
عارة ظهورنا
تلسمها سياط كبرياء
باويلنا وألوجه الإساءة لا تريم
لو كان يمدى مرة حديثنا المقيم !
من بعد أن غرقت وحشرت حلوقنا
لعله يعود صوتنا القديم (٧٣)

الدين ، المتنى ، سيف الدوله ، أبو العلاء المعرى ، عبلة ، الشبح
نظام الدين .

ولعلنا نغفل كثيرا إذا اعتقدنا أن (المتنى) ، على سبيل المثال ،
وصفه شاعرا عربيا له موقف ، مازال يعيش بيننا حتى اليوم . ويمكن
أن نستعيد التاريخ - تاريخ المتنى - وتاريخ الشاعر - لتأكد أن فاسقا
مشتركا يجمع بينهما فيما يشتمل في هذا ، الزمن العربى الردى . وليس
بعيدا عن هذا ، دلالة الامكنة التى تتردد كثيرا عنده - حطين ،
صفين ، نابلس ، عمورية ، مصره التعمان ، السند والمند ، ما وراء
النهر ، قرطبة .

لقد كان على فاروق شوشة أثناء صدامه مع واقع المدينة والفن
أن يرتد (لا شعوريا) إلى واقع المدينة والحلم ، ليرى في جلوس هذا
الواقع رموزا تراثية مازالت تسرب في أعماله ، وتعامل مع واقعها
بعيدا عن إغراء الرموز الإغريقية أو المؤثرات الغربية والإيوبية .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن كثافة الرمز قد تصل بنا
أحيانا إلى درجة من الغموض الشفيف . لكن إعادة النظر ، بتأكد
لنا ، أنه لا يصح بينه وبين (جسد) النص جدارا بقدر ما يضيف إليه
ستارا من الغموض الذى يؤكد الضرورة الفنية .

على أن هذا الموقف يتوأم كثيرا مع طبيعة العصر الذى يحيا فيه ؛ إذ
لم يصل في هذا الرمز إلى درجة الوضوح الذى عرف به الشعر
الكلاسي ، وإنما إلى درجة الغموض الذى دفعه إليه عصره .

وهذا لا يرتبط بالعصر بقدر ما يرتبط بطبيعة القيم التعبيرية التى
يلبغ إليها العصر ؛ فلم تعد القصيدة في هذا العالم الجديدي تهتم
بالمعنى المجردة وسدحها ، وإنما أصبحت ، تمثل حالة (الفنية)
أى ، به إحكام حالة ترجم الواقع والأخيلة والمجازات والصور
الشعرية إلى ما يمكن به إحكام حركة اللدنى والوصول به إلى لحظة
الدورة .

وهذا يعنى أن فاروق شوشة لم يقترب ، قط ، من غموض
السبينيت ونخطها ؛ فالغموض لديه كان يتميز بأن له (وظيفة) ،
ولم يكن بالضرورة (غاية) ؛ كما لم تسلمه هذه الحالة (الفنية) إلى
حالة من العزلة كالتى عرفها بلند الجديدي وتوفيق صايغ من الجيل
الذى سبقه .

٢ - (و) التراث

لم يكن ميل جيل فاروق شوشة إلى التراث بالقدر الذى بدا عند
البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، أو - حتى - جماعة أبو لؤلؤ من
قبل ، وإنما حرص أكثر على (تأصيل) عناصر هذا التراث ، متخذا
هذا الموقف ، من منطق الانتهاء الفنى والفكرى .

والسمة الملحة عند الجيل السابق - كما أسلفنا كان التأثير بالأسطورة
الفنية ، وبالتحديد الإغريقية منها . ونستطيع أن نراجع أعمال هذا
الجيل لنلاحظ زخم الإشارات والاستشهادات التى تنسب لغير التراث
العربى ؛ فصلاح عبد الصبور في قصائده وكنتاه (بحريني في الشعر) ،
وأدونيس في (محاولة في تعريف الشعر الحديث) و (زمن الشعر) ،
والبياتي في قصائده الأولى بخاصة ، وتجربته الشعرية التى كتبها ،
ونازك الملائكة في بدايات ديوانها (شظايا ورماد) ، ونزار قباني في

يوما حرجنا
شوقنا الطفل يذهب التيسيم
وبين السلام في دروبنا .
وحين عدنا
لم يكن يتر في حراجنا القديم
عبر بقية من الأسى
وهيكل من الرجوع
وغير بسمة تساقطت

(١٣٣ ، ١٣٤)

بقية القصيدة يمكن أن تقع بين أيلينا عددا من الإشارات الرمزية
الصريحة ، تتحد مع تكرار بعض حروف الروى ، وبعض الأصوات
والحروف ، بشكل نستطيع عممه أن نخلص به إلى العلاقة الداخلية
القائمة بين اللؤلؤ والمنطوق ، كما نستطيع مراقبة تعمية « الرجز » من
حيث حركات الإشباع مما يستلزم الوقف فعلا قبل إكمال البيت ، أو
تعمد إلى تر التعمية ، أوما إلى ذلك .

ثمة أمر آخر يؤكد اختلاف الرمز عند الشاعر عن غيره ؛ وهو
اختلاف توكده تجربته الذاتية التى تمتد لتحتوى تجربة الوطن ، ونطوى
تجربة الكون وضمومه . إن فاروق شوشة ، الذى جله إلى القاهرة يحمل
في أعماله طفل قرية (الشعراء) ، كان عليه أن يحمل هذه التجربة
الأولى على التجربة التالية المعانية في المدينة .

ولأن هذا كان صعبا ، فقد كان عليه أن يبحث عن مساحة مشتركة
تتمكن من الميضى في المدينة دون أن يفقد القرية ، وأن يمتلك المدينة
والقرية معا !

كان عليه أن يبحث عن القرية في المدينة أو أن ينشئ بها .

ولأن رواسب التجربة الأولى مازالت ثابتة في كيانه ، فلم يكن
يستطيع أن يستبدل بها تجربة أخرى من هذه التجارب التى دفع إليها
كثير من رواد المفردة الحديثة ؛ فهو لم يكن يستطيع أن يجارى -
بعض شعراء الجيل الأول - رموز البيوت و (معادله الموضوعي) ،
ومن ثم ، لم يجد أمامه غير الارتداد ثانية خلال رموزه الشعرية إلى قرية
الشعراء .

وبشكل مباشر ، لقد أصبحت القرية بما تمثله من رموز (قرية)
ثرة ، هي المعين الذى راح يرتشف منه بعض خطوط السيريةالية
الدالية بخاصة .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نطابق بساطة بين العديد من الرموز
المباشرة أو غير المباشرة ، الجزئية والكلية ، التى ترتبط جميعها بالتراث
العربى الذى يستمد بتأويله من البكارة الأولى في القرية المصرية . ومن
هنا ، لم يكن غريبا أن نلتقى بالعديد من التفسيرات التراثية أو الأساه
أو - حتى - الأماكن . إننا نقرأ في شعره عبارات عربية غامضة مثل
(كورد بياك / يمول في المسجد / سنالك الجيول / صورة ذاك الحلم)
كما تعددت لديه ألفاظ الفارس والحسان والحكمة وشيخ المسجد أو
(شيخنا الجليل) كما ورد كثيرا . كما تقترب أكثر عند إحلال
الشخصيات على المعاني التى يريد تأكيدها ، وهي شخصيات تنسب
أيضا للتراث من أمثال : أيوب ، السندباد ، أبو تالم ، صلاح

٢ - خلق الأسطورة الحديثة ،

وقد كان استلهام الأسطورة العربية متصلا بصفة خاصة بما توأم مع إسهامه إلى الذات . كان يتوسل في هذا بمعنى عام له هدف ثان (أو كود) ، يستخرج من إلهاماته الخيالية . وقد كانت الأسطورة ، كما يقول بارت ، لها نظامان من العلامات ، أحدهما لشيء ، وهو الكلام الذي تستند إليه الأسطورة لتبني نظامها الخاص ، والآخر ما أسماه ما وراء الكلام ، فهو (خطاب) لشيء آخر على اللغة الأولى ، وعلى هذا ، يجب التنبيه إلى هذه العلامات الخفية التي تتراسل ذاتيا بين الأسطورة وما وراء الأسطورة .

ورغم أن بارت أكد على ضرورة الربط بين المستويين : العلامة واللغة ، علنا أننا هنا أن نمالغ شعر فاروق شديت على أنه مصادفة أبولوجية فقط ، وهو المعنى الذي تستبطنه من البنية الفنية لا الدلالية .

ونستطيع أن نجد في (أيوب) أولى هذه الأساطير التي ولج إليها الشاعر منذ فترة مبكرة . ولأن الأسطورة لها علاقة خاصة بسلطانها غير العلاقة الأولى ، فإتينا يجب أن نتنبه ونحن نقرأ هذه الأسطورة ، أو القصيدة ، (من سفر أيوب) ، إلى أننا نحيا في هذه العلاقة الخاصة التي تتمازج بين مستويات الذات والجماعة .

وهذه العلاقة الخاصة تشرع عليها في عدد من الملاحظات التي نجعلها فيما يلي :

- (١) استخدام ضمير (الجمع) قبل استبداله بضمير المحكي (المخاطب لها بعد) .
- (٢) تبين الدلالة الشعرية بين الخاص والمعام في السياق الشعري .
- (٣) التناقل مع تنوع الدراما بصوت مختلف في كل صرة ، وهو ما يبدو واضحا في تبين الشكليات : العمودي والحر ، والتباين بين كل مقطع وآخر .
- (٤) اتساع دائرة التعبير القصبي عما يؤكد التزام الشاعر بالشعر العمودي في البداية .

ولا نخفي الإشارة إلى قدرة الشاعر وفكته من أماليه ورويه ما يمكن القول معه أنه حاول ألا يهبط إلى قاع المغامرات الشكلية الحديثة ، ومن ثم جاء حرصه على روح الموسيقى العربية .

وهو لا يتوقف عن بحث الواقع التاريخي أو الأسطوري في حاضره ، فهو دائم التنقل من السندباد إلى سيف الدولة إلى أبي تمام إلى أبي العلاء وغيرهم .

إن عترة يجعل عنده الذات والكون . فعل الرغم من بحثه عن الحرية ، فإن الحرية في تفديتها تصبح رمزا عليا للإنسان المظلوم :

ياصيل .. يا حريق

يا ملأ رفق ودار واستدار في خفوق مهجتي

هددته طفلًا على مدارج الثرى

وحين شبت ، شبت الحياة في عروق ضيوتي

مفتحا على رغبان الشباب وانطلاق زهوة لثيم الشجاع

.....

يدعون : ويك عترة القدماء .. كن لنا

فصائله الأخيرة . يمكن أن نرى لديهم هذه الروح التي تتماثل مع الأساطير الإغريقية وغيرها . وامتدت دائرة التأثير إلى الغرب فدخلت دائرة التأثير : إليوت ، وإدجار آلان بو ، وورد ووث ، وكولودج وغيرهم .

وقد انسحب هذا بالتجربة على اللغة والصور والمحتاكية وما إلى ذلك .

والجيل الأول يختلف في هذا عن الجيل التالي له في كثير .

فعل الرغم من أن فاروق شديت كان قد تعرف على كثير من أساطير الإغريق (في الحب والجمال وبخاصة) منذ فترة مبكرة ، كما عرف عددا كبيرا من الكتابات الغربية كسابقة ، فإن العمود إلى الأصول العربية وأساطيرها كان الباحث الرئيسي وراء توجهاته الشعرية ، إذ حاول الابتعاد عن هذا العالم الغريب ، والاقتراب إلى العالم المتأصل في وجداننا جميعا .

لقد كان الجيل الأول يعتقد أن الالتئام إلى التراث العالمي هو واجب الشاعر ، في وقت اعتقد فيه الجيل التالي ، أن الالتئام للتراث هو الهدف الأول والأخير .

ومن هنا فإن الالتئام التراثي عند فاروق شديت اتخذ أكثر من صورة ، سواء بدأ هذا في التماس الأسطورة العربية أو التماس اللغة العربية والحفاظ عليها كما رأينا ، وما تبعه من خصائص العبارات والمجازات ، ثم تبين الأصوات الفنية وغيرها .

وبدا أن الزمن التراثي الذي احتل المكانة الأولى في ذهن الشاعر كان العصر العباسي (زمن واحد) ، وتلاه زمن ميت ، يصل إلى خمسة ستة ، حتى جاء العصر الحديث ، فبدت إلهامات التعبير الفنية الآن متسقة مع شدة زمن آخر في العقل الجمعي (ليس في الواقع) ، تسلي من خلال شعره ليسر أملا ضامعا أو حلما يبحث فيه عن أمل ضائع .

وعلى هذا النحو ، فإن التجديد (= التأصيل) الذي راح الشاعر ينشده في القصيدة العربية لم يأت من فراغ أو لم ينصب على عنصر الفنية فقط ، وإنما كان متصفا مع التمدد على الأشكال الدخيلة التي تمخضت في رحاب التغريب ، ولا تصب في تيار التراث . ومن هنا ، فإن تجديد البنية التراثية عند الشاعر أربط بعملين : التمدد على الأشكال المعاصرة ، أو المسابقة عليه في مدرسة الشعر الحديث ، مواكبة الواقع الدلالي الجديد الذي وجد نفسه فيه . فلهذا من تأكيد (تأصيل) القصيدة هنا كان لتأكيد صوت (الهوية) الاجتماعية أو القومية .

بتعبير آخر ، فإن إثار الذات كان راجعا إلى الارتباط بروح التراث العربي في الوقت الذي كان راجعا إلى الارتباط بروح العصر والابحار فيه .

وسوف نرجع - عدد من مظاهر المستوى الصوتي إلى موضع آخر ، نتوقف قبل ذلك عند ظاهرة أخرى من ظواهر إثار التراث ، وهي ظاهرة الأسطورة .

والعود إلى الأسطورة عند الشاعر أثر خطين مهمين :

١ - استلهام الأسطورة القديمة ،

لعلة المني ، لميسر ، للمرب

لكل مطولم مطارد يفتته الحمام والظلام (١٤٨/٢٤٩)

ولأن الواقع التاريخي لا يكفي لتأكيد الواقع المعاصر ، فالشاعر لم يتردد في خلق الواقع الأسطوري ، أسطرة الحاضر ، بما يمكن أن يؤدي مهمته ، فيقداد يمكن أن تحول الآن ، وعمل صوت انتفاضتها الحرة إلى شيء أشبه بالأسطورة :

شيء يولد كالأسطورة

يولد في أعماق بلادي

شيء ياعني المجهور

يتغبر في وهج الشمس

أرض صاغته تكلم

كف بالأفراح تسلم (١٥)

وتداخل في النسيج التراثي كثير من عناصر الدلالة من طريقة الصياغة أو شكل الصورة أو تنوع الأصوات الموسيقية ، إننا نجد أنه يستخدم الشكل الجديد ، على سبيل المثال ، فيجمع في قصيدة واحدة بين الشكل العمودي والشعر الحديث ، فلا نكاد نص أنه يخرج عن الشكل التراثي :

أجيتك ،

مزدحا بالوعود ،

مضيقا كدائرة البرق ،

منتظرا لانهمار السواقي ،

الاصم عري بجلودان غزلتك الموحشة .

نلاحظ هنا روح التراث في النسيج الشعري ؛ فالوزن من (المتقارب) يتهدى بشكل محكم ، ويتقارب أسلوب الشطرين من التفعيلات التي تتداخل في جملة شعرية واحدة . وفكرة الشاعر هنا في نظم الشعر الحديث تؤكد قدرته في نظم الشعر العمودي لوارد .

ويتبين أن تشير إلى أن استخدام التراث عند لم يسع في محطور التجريد أو التجريب كما فعل عديد من الشعراء المعاصرين ؛ فمن الملاحظ أن عددا كبيرا من أولئك الشعراء يستخدمون الشخصية التراثية أو التاريخية فناناً منفصلاً عما هو الحاضر ؛ فثقافاً يحمل اسم التراث ولا يحمل دلالاته ، مما يزيد الحوة دائماً بين التراث والحاضر .

إن صلاح عبد الصبور ، على سبيل المثال ، راح يستخدم الحلاج ، في المسرحية التي كتبها بهذا العنوان بقناع مجرد ، بعيداً كل البعد عن عالم الحلاج التاريخي ؛ وإن حاول أن يتلمس قصة الحلاج من بعيد في وقت كانت فيه شخصية (الحلاج) - وهي شخصية تراثية إسلامية - تحمل زخماً من المعاني لا يمكن تجاهلها قط . كما أن « أونسو » راح يعلو في هذا المصمار أكثر ، ففي قصيدته التي تحمل اسم الحلاج ، لم يكن للحلاج في الواقع أية علاقة بفهم هذه القصيدة أو دلالاتها ، اللهم إلا ، باستخدام الاسم فقط ، بينما حاول فلروق شوشة ، حين راح يستدعي كثيراً من الشخصيات التراثية ، ألا يفصل بين الوجه والقناع .

وإنذا نستطيع تلخيص عنصر التراث عند فلروق شوشة في أنه يحظى بالشخصيات غير مباعد بينها وبين ملاحظتها ويشبه التراثية ، كما

راح يحظى بالثقة بوصفها رمزاً لتأصيل الهوية العربية ، كما أن صورة الشعرية لم تكن لتحدث قطبة بينها وبين التراث أبداً

٢ - (ز) الموسيقى

تشير دراسة شعر فلروق شوشة إلى الإفادة كثيراً من خصائص المقطع والصوت إذ إن نسيجه التقني يوجه علم يؤكد على إفادته من حركة التفعيلة واختيارها . والنظر إلى طبيعة الإجراءات الفنية التي نلسمها نستطيع الوصول إلى أهم الملاحظات التي يمكن أن تبلور كل عناصر البنية الفنية عند ، والتي تتسلل في نسيج شعره كله ، ومن أهمها :

(١) الإفادة من الجانب الدرامي في القصيدة ، على اعتبار أنه وسيلة ناجحة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيين ، وهو ما ينمكس في ازدواجية الصوت في القصيدة الواحدة .

(٢) كما حاول الإفادة من الجانب الغنائي لديه ، كذلك ، جهده ، للإفادة من النموذج السائقي - الغنائي ، بالقدرة الذي حاول به الإفادة من النموذج الاستبدالي - الدرامي .

(٣) حاول الإفادة كثيراً من تداخل الذات والعام في تلمس (رسالته) ، وهو ما يفسره استخدام كل الطوار الفنية في أعاريضه .

(٤) الحرص على الغنائية حرصاً كبيراً ؛ وهو حرص يتواءم مع حرصه على المقطع ، بالقدرة الذي حاول به الاعتماد على الحب تماماً .

ولنخرج من الإجمال لنصل إلى تفصيل هذه الملاحظات .

فعل مستوى الملاحظة الأولى ، فقد تعددت عدة نقاط أكدت ولع الشاعر بإيثاره للحركة المستمرة من خلال الصوت ؛ وقد بدا هذا واضحا خلال الجمع بين تفعيلة في الحشو وتفعيلة أخرى في الضرب ، واتخذ وحدة عروضية من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة ، وأيضاً في المزج بين أكثر من وزن كما سنرى .

وقد ساعد في هذا تطور الشعر الجديد وتداخل الأبيات بحيث تختلف كلية عن أبيات الشعر العمودي ؛ فطبيعة الشعر الجديد تعطى الحرية لأصابعها في توزيع الأضرب وإطالة الأبيات أو تقصيرها ، كما تعطيه الحرية في استخدام ثم تنوع أساليب التقفية واختيار ما يتمشى منها مع الموضوع .

ويمكن أن نرى انمكس هذا في (البناء الدرامي) خلال ثلاث إشارات يمكن أن تكون التلايف الحركة الصوتية . وهذا التلايف كثيراً ما نجده في استخدام تفعيلة المتقارب (فعولن فعول) ، في حركتها المتأرجحة ، في الموضوع الذي يحول صاحبه التقلب فيه على رتبة الشعر أو رتبته الإيقاع ويمكن أن نرى في قصيدة (شاعر الرواية) بوجه خالص ، أبلغ هذه الأمثلة ، بقول فيها :

ومرت طليق وجوه الأساطير

تنفخ فيها ،

تزورها كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،

لهلك تصطاد منها عجيبة لينك القادمة ،

وحبكة لحن القرار ،
وإذا اتفعل القوم بالحفاقة
وما جُروا ،
..

ويامتسى خاتمي
إن تحبب ألقا وضيا
وفجرا نديا
وعشا رزيا
وناديت ، كتبت الصدى في ناديا
ويظلي اليوم للأس ،
يلغى الأس للغد
أسبح ، مير فضائك ،
أرتاد ألق تجوكم ،
أسكب دوحى على ضفتيك شظايا

فإذا جاوزنا هذا إلى الانتقال بين الشكليات - الحر والعمودى - وهو انتقال تقتضيه طبيعة الحركة النفسية والشعورية داخل النص الواحد ، لورقنا في قصيدة (كلمات مرتمة) أمام أكثر من مقطع في قصيدة واحدة ، وكل مقطع مرتبط بوزن مختلف عن غيره . نستطيع أن ندلل على هذا بقراءة المقطعين التاليين :

منذ أعوام

وكان الحب يأتي بابنا ..

طارقا ، يسأل عن ملوى وأمن وظلال

لم يكن يخطئ يوما درينا

قافدا .. أروع من كل خيال

بنفض القرحة في أيماننا

صلوات وحكايا وابتهاال

منذ أعوام غفونا مرة

ويقول المقطع الثاني حيث ينتقل الشاعر من وزن (الرمل) إلى وزن (الوافر) :

لأن جئت عربانا .. وفلت الود في بابك

ومسحت الجبين الرطب في لثامت اعتبك

لأن لم أزل مستوحش الأيام والرؤيا

تغرب في عيون الناس ، واهتزت به الدنيا

أظل هنا .. أنتم باسمك الغالي .. وعمرابك

والانتقال للمعنى أو الشعوري ، يعمل بنا إلى إشارة ثلاثة هي ، الانتقال من وزن إلى وزن في قصيدة واحدة بحسب هي الشعر الحديث - كما في القصيدة التي كتبت في حرب أكتوبر ٧٣ بعنوان (أهنيان لحصر) ففي المقطع الأول (الأتية الأولى) : راج يتحدث إلى مصر قائلا :

أجيك

يانبضة في صميم الحنايا

ويادفقه في شماع السياه نضى عظاميا

ولا يلبث مع نهاية الإيقاع الحزين واصطدامه باليوم السابع ٧٣ أن يتغير الوزن ، من السريع في المقطع الأول ، مقطع الحزن الذي نستحث خطاه ليمضى ويأبى دلا منه النصر ، إلى المتناثر في المقطع التالي ، مقطع اليوم السابع بكل ما فيه من فرح وجور ، فتغير الوزن هنا ضرورة اقتضتها اللحظة . يقول بعد المقطع الأول الطويل ، في المقطع التالي :

اليوم السابع جاء

والراية في أيدي الأبطال الشجعان

تتلاألى وجه الدنيا

وترفرف أبدا في خيلاه

من فوق القبة في سيناه

اليوم السابع جاء

سقطت أسلام الضمورين المزهوين

داستها أقدام الأبطال المصورين الخ .. (ص ٤٣٦) .

وهذا الدخول والمخرج بين أكثر من وزن يذكرنا بحركة الصراع النفسى الثابتة في قصيدة بورسعيد ليدر شاكور السباب ، وقصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الحبيب) عند صلاح عبد الصبور .

وحضور الجانب الدرامى عند الشاعر يوزيه ، أيضا ، حضور جانب آخر هو الجانب الغنائى .

ويمكن تحليله من ملاحم البنية الموسيقية عند هارون شوشة من مراجعة أوزان مجلد (الأعمال الكاملة) كلها من خلال نموذج واحد ، على هذا النحو :

البحر	الرجز	التناثر	المقارب	الرمل	السريع	الكامل	الوافر
الوزن	مستعمل	نمل	فمول	فاملائن	مستعمل مفصولات	فاملائن	مفاعلاتن
عدد القصائد	٣١	٢٣	١٢	٧	٦	٣	٣
نسبة مئوية	٣٠,٦٣ %	٢٢,٠٠ %	١٢,١ %	٨,١ %	٧,١ %	٣,٠ %	٣,٠ %

هيك وإكنا بالحد
وإن غدا سيمر . . ومزلنا يجمعا وعد (١٠٧)

فعل الرغم من تباين الأغراض فى التقصيد - التقصيدتين - بين الحب فى الأولى وبين الإفادة فى الثانية ، فإن الشاعر استطاع أن يلهب تفعيلات المتشارك خلال موضوعه وليس تما لاهلعت الوزن الذى تطوع لهذا الموضوع بزهوها بكنان نلاحظه فى البحر نفسها التى راح يستخدمها . وهو استخدام لا يتنى إلى ميله إلى (التأصيل) وحسب ، بقدر ما يتنى إلى المدرسة الحديثة وتمييزا لموسيقاها .

وعلى سبيل المثال ، فإننا فى الوقت الذى نلاحظ فيه أن أكثر استخدام العرب قديما كان : لتطويل والكامل ، فإن الشاعر هنا لم يستخدم أيا منها بإفراط ، باستثناء بحر الكامل الذى حرص على تلمس إيقاعه السحرى عن طريق استخدام (المجزوء) ، وهو ما فعله فى بحر مثل (الوافى) الذى لم يستخدمه أبدا إلا مجزؤا ، وهو ما انتهى بنا إلى ملحوظة مهمة ، أن تلك البحور التى استخدمها تقرب من بعضها البعض - صوتيا - إما لتلبيح الورد والسبب فيها ، أو لتقدم السبب على الورد فى بحرى (المتدارك) و(المخارِب) ، وللصور الصوتية المقابلة فى بحرى (الكامل) و(الوافى) . كما أن ثمة تشكيلات تباينية صافية تماما تلاحظ بين البحر الذى نظم فيها مثل السرب والرجز والرمل بما يمكن الخروج فيها بإيضاحات صوتية تؤكد ميل الشاعر إلى المدرسة الحديثة والورد الغنائى فيها بخاصة .

تؤكد هذا وتجلده ، الملاحظة الثالثة التى تسير فى تابع علاماتها إلى ظواهر فنية عديدة من أمثال التشوير وتلمس التضمين وتجنب الحب أو التثنية أو الوقت أو عدم الاهتمام بالمعلقة التطبيقية بين الوزن والموضوع .

ولتقف قليلا عند هذه الظواهر .

التشوير يمكن أن يعدّ البحر البهش أحد صيوب الأعراض . ومع هذا ، فإن استخدامه له لم يأت متفرّدا ، بل أتى متجما مع طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، وهو ما يتواءم ، بخاصة مع البحر الذى يأت فيه التشوير . إن الشاعر يستخدم التشوير استخداما عيبيا بخاصة حين نلاحظ أنه نظم كثيرا فى المخارِب والرمل ، وفى وقت لم ينظم أبدا فى بحر الطويل الذى يعدّ التشوير فيه عيبا صارخا ، وهو ما يعنى أن التشوير عنده يأتى استجابة لئازع الموضوع وليس اضطرابا فنيا بأية حال ، وهو ما يمكن أن نجده بسهولة فى ديوانه السادس الذى نشر بعد نشر (أعماله الكاملة) بعنوان (لغة من دم العاشقين) .

ولنأخذ مثلا على هذا ، القصيدة الأولى من الديوان . يقول أحد المقاطع :

على خطوات الأولى ، تحرق فى الطين وتوشك أن
تنثر ، أسنط ، ثم أعود ، وجبى لا يفصح عن هدف
ويداى مفلتان بخصن ، أه . . مفلتان يوعلى يفلت
منى ، لا خير ، تشبث بأخر ، علوت الخطو ، الطين
يلاحقنى ، الطين وجوه وميوت وسرايب ووحشة ليل
مكتكة

(ديوان : لغة . . دار الوطن العربى ، ٨٦ ص ١٠)

وزيد الشاعر ، أيضا ، من التضمين الذى أسهم فى اختراق

وبرغم أننا نزيد الرأى الذى ينفي وجود علاقة لازمة بين الوزن والمبنى ، فإننا لا يمكن أن نبين من أهمية الإيقاع الصوتى أو الداخلى فى تأكيد معنى بذاته ونفيه ، وإعادة تحليل العلاقة بين الوزن والغرض الذى كعب فيه ، وهو ما يؤكد اتساع دائرة الغنائية على الملم الوى والكون فيها بتحمل بخاصة فى الرجز ؛ إذ يشير إلى أن ٣١ قصيدة من مجموعة الأعمال الكاملة على تفعيلة واحدة ، (مستعلن) ، التفعيلة المحورية فى بحر الرجز ، وهى تأتى بنسبة ٢٢ ، ٣٠ ٪ من جملة قصائد الديوان كلها على وجه التقريب .

واختيار بحر الرجز هنا ، يشير ، إلى طبيعة الرجز على أنه أقرب الأعراض إلى النثر بما يمكنه من تصعيد اليوح اللالى والصعود به إلى درجة بعيدة من التميز . وطبيعة هذه عيب إمكانات فنية للشاعر الواعى ؛ إذ يمكنه من الإسهام فى تناول القضايا الإنسانية اليومية ، كما يمكنه أن يسهم فى الخروج من دائرة الرتابة إلى دائرة الحكى الفنى بما فيها من مدرجات درامية . وفى الوقت الذى يتميز فيه بخوضه النسي ، يمكن أن يروج لإيقاعه نيرة عالية مستمرة مما يسهم فى تأكيد المعنى بسهولة فائقة ، وهو ما لاحظنا فى قصيدة (مطر) ليدى شاكر السياب . كما أن هذا الوزن - الرجز - يشير إلى خاصية فى التكوين الفنى عند الشاعر ، وهى أنه تأثر بالعروض الإنجليزية فى قراءاته الغربية (يربط البهش بين وزن الأيابس بالإنجليزية والرجز بالعربية) بخاصة أن بعض مؤثرات الشاعر الأولى تعود ، ضمن ما تعود ، إلى البوت ، كما تعود إلى وتمان وغيرهما ، من كتاب الغرب .

ولا يعنى هذا أن التأثر ينصب هنا على الجانب الإلالى وحده ، وإنما يمكن أن ينصب ، فى مرحلة (الرسالة) عبر شفراتها الكثيفة .

والعود إلى سياق نظام البحور يؤكد أن التفعيلة الغالبة عند فاروق شوشة تتحدد بعد ذلك حول بحر (المتدارك) ؛ وهى تأتى فى ٢٣ قصيدة تمثل نسبة ٢٧.٥ ٪ ، ثم تأتى تفعيلة بحر المخارِب فى ١٢ قصيدة تمثل نسبة ١٧.١ ٪ ، وهذان البحران الأخيران كان يدهما الحليل بن أحمد فسن دائرة واحدة أطلق عليها دائرة (المفتق) ؛ وذلك لاشتقاق تفعيلتهما ؛ فهما يستمعان هذا الجرس المنغم ، وهو ما يسهم فى تأكيده تلك النبرة الغنائية التى يمتلظ فيها الحزن بالإيقاع المتالى بخاصة فى (المتدارك) ؛ وهو ما نجده بوضوح فى قصيدة (كلمات) مرتمة يقول فيها :

ماذا أحكى ماذا أحكى !
وعلى صدى ، ويكنى . . بقايا أطياب الأمس
أشياء تغيب بأصغى ، وتظل حدباى فى نفسى
ماذا أحكى !

بما تأتى أسراراً فى طعم الحمص
لحنا . . أحنى . . موسيقى
تصاعد دوما فى كأسى (٨٨)

إلى آخر هذا التوزيع الراقص الذى يتمدد فى كلماته وتفعيلاته . ولتر مقطعا آخر ، يقول فى قصيدة (من فداى إلى صديقتي) :

ولم يترك فى وعب الأيام . .
إلا شيتين
شيتين اثنين

ولا يخرج من هذه القاعدة السطران التاسع والعشر ولا الشطران الحادي والعشرون والثاني والعشرون . .

وهنا نستطيع أن نوافق د. أحمد درويش على أن استخدم الظرف هنا فوق موصلي يربط بفكرة ترسيخ الظرف المعنوي بوقوف صوت قوي يشتمل في القافية التي تعد في الشعر التقليدي رمزا لاجتماع الوقفين للمعنى والصوت معا .

ويلاحظ أيضا أن فاروق شوشة ، من بين شعراء جيله لم يكتب على وزن أهم صور (التدليك) وهو (الخفيف) وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن (المرج) . والخفيف بخاصة من أهم الأمور في تفسير دلالة القطع لديه ، فعل الرغم من أن الحبيب بعد من أكثر الأوزان انتشارا في الشعر الجليلد بامة ، وبين جبل الستينات بخاصة ، فإن عدم طرق الشاعر له يشير لتسولات كثيرة . ولا ينبغي هنا إن يقال أن الحبيب كان ناعرا ، بل شديد التدرج في شعر التراث إلى درجة أن الحليل أحمله لهذا . إذ يمكن الرد على هذا بأن فاروق شوشة لم يستخدم أبدا من البحر المركب التي كتب بها العرب ، ونحن استخدم الوافر ، فإنه لم يأت به إلا جزؤا في الغالب . فضلا عن أن هذا الوزن - الحبيب - من المتغرب يجعل إيقاعا ذا جرس مميز ورائع ، إذا كان ينبغي أن تشير إلى ولع البعض بالبيت بين الوزن والموضوع الذي كتب فيه .

وقد يكون لهذا علاقة بحرص الشاعر على عدم طرق قصيدة النثر بأية حال ، إذ يلاحظ أن فاروق شوشة على العكس من المحاولات المعاصرة له - أبو سنه - أو اللاحقة عليه - في عقد السبعينيات - لم يقترب قط من النثر في أية محاولة إبداعية .

وتقودنا صورة القطع عند فاروق شوشة إلى دراسة الصوت أو القافية .

تشكل القافية عند الشاعر بعدا أسرا أثرا . وهذا البعد بدا واضحا منذ أشعره الأولى ، إذ راح يستخدم في الدواوين الثلاثة الأولى نوعا من القافية المتواترة إلى درجة أنه يطلق على كثير من هذه القصائد (القصائد المتوادية) . وبدا عدم اهتمام الشاعر بالقافية يقل ظاهريا ، بخاصة في ديوانه (في انتظار ما لا يبي) الذي قدم لنا من خلال قصائد امتد فيها البيت الشعري إلى عدة أسطر تصنف خلالها القافية الثانية ، ثم تظهر من جديد بعد أن يكون قد تحلل السطر الشعري عدة أوزان داخلية ، وهو ما بدا أكثر وضوحا في قصائده الأخيرة .

غير أن عموالات نظام في القافية لم تسلمه إلى الخلاص منها قط ، إذ حرص أن تكون نظاما جاليا أسرا . وعلى الرغم من استخدامه لتفعيلية الرجز التي تقترب من التفعيلية الغربية - الألبس - فإنه لم يفعل كإميل رواد هذا الشكل الغريب للتخلص من القافية بأية حال .

لقد تطورت مراحل تلمس القافية عند الشاعر في نهاية السطر ، كما أن تكرورها ، كان يشير إلى أنه يريد أن يتخلص من خفوت الرجز بملو صوت الروي قليلا ، مما كان يؤكد أن القافية لديه أصل صوتا من الإرسال والشرية ، وهو ما يمكن أن نضيف به رصيد كبير للشاعر .

ولعل الحرص على القافية في الإيقاع الزمني أو الروي كان أكثر

(جسد النص) وتلاحمه في آن واحد ؛ وهو ما تنجده بخاصة في شعر للدرسة الحديثة مثل هذه القصيدة (شطر الجنوب) التي استشهد بها د. أحمد درويش في تناوله للتصمين في ترجمة كتب (بناء لغة الشعر) لجرن كوين ص 188 ؛ فيجد أن أسود قصيدة شطر الجنوب يكمن بتغيير التصمين وشروحه . تقول القصيدة :

في عيون المسطحات يرقد بروج انتظار
ويقلع برق انتخاف
تستطيل المسافة بين لدوع والترجل
بين الملمار والترجس
بين الشجاع والمخادر والغر . . ذاك الذي لا يخاف !
والصبايا اقترشن المساء
وأشملن أشواقهن دخانا صمد
جشن ، هيان كثر الصلور الحصى ،
لحلم جرى يندثره
ولوحده تنتظره ،
وليلاه مجهزة للقطاف
يا قطار الجنوب المسافر ؛ مخترقا صيوات للدي ،
طائرا بالرشد
لا الوجوه الحبيبة عادت ،
ولا الشوق منطفى . في عيون البلد
الصبايا استحذبن
انتظرن
انتظرن
وأوشكن يبيكن
وأوشكن يرحلن
مزاليمه « رفيع »
وصبر وجميع
ودائرة من شعاع بعيد
يلوح فيها ولد
[لغة من دم العيون] الديوان - ص 63

إن ظاهرة التدرج تبدو هنا واضحة ؛ فخلال هذه الأسطر لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلية فيها إلا في نحو عشر فقط . وإذا استتبنا الأسطر الأربعة الأخيرة إلى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفعيلات وجدنا أن معنا نحو مشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازي التقليدية في نحو خمسة منها فقط ، وهو ما يمثل حوالي خمسة وعشرين في المائة وقد بلغت النظر أن الأسطر التي تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلات استغلها الشاعر في بناء نظام لاقافية (الاحتيازي) في القصيدة حسب ما تم التعارف عليه في الشعر الحر ؛ ففي الشطر الثاني (ويقلع برق انتخاف) ينتهي بنهاية تفعيلية ، وهو يعمد قافية مع السطر الخامس (ذاك الذي لا يخاف) ، ومع السطر الحادي عشر (وليلاه مجهزة للقطاف) ، وهما شطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلية . أما الشطر السابع (وأشملن أشواقهن دخانا صمد) ، والذي ينتهي بدوره بنهاية تفعيلية ، فهو يعمد قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) وكذلك مع السطر الخامس عشر في عيون البلد ، والشطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) ؛ وهي جميعا تنسج إلى الظاهرة نفسها .

من صورة (الحبيب) ، وابتعد عن الأبتذال اللفظي وسهولته . ومن هنا ، فإن غرده لم يكن من أجل التمدد كما راح يردد (أوديس) أكثر من مرة ، كما أن (الحلق) عنده لم يكن من أجل الحلق كما ردد أكثر من شاعر معاصر ، وإنما راح يبحث في غرده عن قيمه التطلع إلى واقع مختلف عن هذه الواقع ، وواقع تتحد فيه (الرسالة الشعرية) عمدا طبيعياً يسهم في تأكيد هذه الرسالة وإصلاحها .

وعلى هذا النحو ، فإن من أكثر النتائج إيجابية بالنسبة لشعر فاروق شوشة نتجت عن الشاعر بسمة (غنائية) في لقلم الأول ، في وقت لم يفرق في حال من الرومانسية القاتلة ، أو حال من الوجودية التي عاش فيها عدد كبير من كتّاب الستينات وشعرائها ، وإنما كان تعبيره الدلالي في المضمون نتائج حالة (عقلية) واضحة .

غير أن هذا كله يثير تساؤلات عدة :

إذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تدهور الشعر بعد الستينات ؟ ولماذا يغفل مملوكة في الضموض والإيهام ؟ ولماذا لا تنويع عن الحديث عن أزمة الشعر ومآزقه المعاصر ؟ ويمكن أن تلخص هذه الأسئلة كلها في سؤال أخير :

(كيف) يخرج الشعر العربى الآن من مأزقه الذى إنتهى اليه ؟

الإجابة عن هذا يقضيها المصد إلى شعر فاروق شوشة مرة أخرى . إن الشعر العمودى والتفصيل لا يزال يسمان جنباً إلى جنب ، كما أن محاولات نظم الشعر ونجربته ، حتى من بين تجربته الجدد ، لا تزال مستمرة . ومن الإصناف أن نقول إن الشعر الحديث لم تسقط رايته بعد . وإن كانت حركة الشعر العمودى قد استمرت لقرون طويلة ، وعرفت محاولات وعشرات طوبولة على مدى قرون ، فإن الشعر الحديث لم يزد عمره عن أربعين سنة على وجه التقريب ، وهو ما يشير إلى أنه ما يزال في مرحلة التجريب والتبلور والنضج .

ومع ذلك يمكننا أن نعتقد في عذدة نقاط ، ما يسهم في الإسراع بحركة الشعر إلى شاطئه الأمان ، وهي تلخصها على :

— يلاحظ أن حركة القصيدة العمودية في صعود ، ولا يعنى أن سيادتها في الشعر الحديث ستكون المخرج الوحيد من هذا الاضطراب العام ، ولكن ، نعم ، أن العود إليها مع تطورها (وتمصيرها) في مؤثرات العصر ، يمكن أن يسهم في تطوير القصيدة الحديثة ووصولها إلى درجتها المثلى .

— يلاحظ الاتجاه إلى الشعر الدرامى سواء في شكل الشعر المسرحى ، كما نراه في تكتيكات الدراما والحكاية داخل الشعر — أو في الاتجاه إلى المسرح الشعرى عرّج الشعر فوق عشية للمسرح . ولاتنكر أن للشاعر هنا محاولة في هذه الطريق .

— ربما أشرنا إلى عدد من الملاحظات الأخرى التي تسهم في تبلور حركة الشعر الحديث أكثر مثل : التنوير والتضمين ، وما إلى ذلك من ظواهر القصيدة العربية من الدلائل .

ونظن ، أن هذا كله موجود في شعر فاروق شوشة .

الأسباب التي تؤكد (تأصيله) للشعر ، وبخاصة ، وأن الجيل السابق له ، في البداية على الأقل ، كان يحرص على اقتناع مؤلّاه ، أنه (كلما ازدادت تحملاً من القافية ازدادت اقتراباً من الحدالة في الشعر) ، وهو اقتناع لم يحلّ الانتباه إليه شعراء الجيل الثانى . وعلى رأسهم فاروق شوشة .

لقد ارتبطت زيادة هنا بكثير من خيوط الشرط الحديث ، إذ ساعدت كثيراً على زيادة إيقاع الدراما وتعميقها في البنية الشعرية ، كما أسهمت في اتساع دائرة المضمون بالمركز عند الذات ثم الخروج منها إلى أفق المجتمع والكون ، بل ويمكن عشد القافية هنا ، بديلاً ، عن وحدة الأثر ، وربما (الوحدة المضوية) في القصيدة كلها .

وهنا نصل إلى أهم نتائج هذه الدراسة :

لا بد أن نشير قبل كل شيء إلى أمرين :

أولاً .. أن فاروق شوشة (نموذج) لجيله ، وليس منفصلاً عنه بأية حال ، أو حتى ... متميزاً عنه ، اللهم إلا ، في درجة (التأصيل) التي احتفل بها كثيراً .

ثانياً .. أن الجيل الثانى ليس الجيل الذى يؤرخ لمدروسة الشعر الحديث في لبنان تطورها ؛ فقد جهد جيل الخمسينات لتسوية الأرض واستزراع التجربة ، وجاء دور الجيل الثانى ليرعها بالحماية والتشجيع ، ومن ثم كان عليه أن يجاوز ما قبله ويطورة .

وقد تجلّد جهد الجيل الثانى ، وبخاصة (في تأصيله) القصيدة وتطورها . فإذا اتفقت على أن فاروق شوشة كان أنشط شعراء جيله في هذا (التأصيل) ، انتهينا إلى سؤال هام :

هل قدم فاروق شوشة إضافة جديدة للجيل الذى سبقه وبخاصة والشعر العربى بعمامة ؟

وبشكل أكثر تحسّصاً :

هل هناك كيان لغوى خاص بالشاعر ؟

بمراجعة أعمال فاروق شوشة حتى اليوم يمكن أن نجيب بالإيجاب ؛ فقد حاول بجدية أن يكون له طابع مميز عن غيره ، وهذا الطابع انصرف كما رأينا ، إلى التعميد المرتبط بالمصطلح الجديد للشعر الحديث أكثر منه إلى الشعر الكلاسيكى رغم ميله إلى الأخير . فعل الرغم من ارتباطه بالتراث يمكن أن نلاحظ أن عولائه في هذه السبيل لم تفرق في مثل التراث ، كما لم تغلق في تلمس (الانفجارات) اللغوية الموهومة في السبعينات ؛ ومن ثم فإن عولائه اتسمت بطابع (الوسطية) واتسمت على القيمة التفسيرية ، وبخاصة حين بدأ جلياً أنها تقرب من الظاهرة البلاغية ، تأثراً بالشعر العربى وفى الوقت نفسه تأميباً للشعر العربى ؛ وهو ما يبدو في كثير من الناصر الفنية .

وهذا لا يعنى أن عولائه تنفرد على محاولات جيله كما أسلفنا ، ولكن كانت أكثر ثباتاً على التثبيت بقيمة التراث . فهو ، على سبيل المثال ، لم يسع عُد إلى القصيدة الشعرية كما لم يقع في إسار الجموع (الإليوى) ورموزه الثابتة دون شك من مجتمعه ، كما لم يقتررب

حسين عييد

قراءة في روايته "السيد من حقل السبانخ" أويوتوبيا عصر العلم

الرحلة في الزمان :

يوتوبيا : المدينة الفاضلة :

استخدم سيرتوماس صور كلمة يوتوبيا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تمتلئان معاً بالامكان ؛ فكان اليوتوبيا هي حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور ، وعلى مر الأجيال ، بتحقيق الفردوس الأرضي أو للمدينة الفاضلة (كما سماها فلاسفة الإسلام)^(١) ، وفيها يتحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة . ذلك لأن^(٢) : الواقع الإنساني لم يكن أبداً موضع الرضا بالنسبة لأصحاب النفوس العالية ، والعقول الكبيرة ؛ فالواقع ملء بالشروخ والحطاي ، والإنسان لم يستطع أبداً أن يحقق سعاده المثالية فوق الأرض .

أنواع اليوتوبيا :

أولا : اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل في شكل حكاية فلسفية^(٣) ، أي صورة خارجية ، باردة بعض البرودة ، لاجتماع خيالي . وفيها يصور الكاتب مجتمعا فاضلا ، يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم من طريق تقديم صورة متناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى . وغير مثال لها جمهورية أفلاطون ، ويوتوبيا سيرتوماس مور ، وأطلانتس الجديدة لفرانسيس بيكون . وهذا النوع بلغ مداه في القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين يسميهم كارل ماركس بالطوباويين^(٤).

ثانيا : اليوتوبيا المحازية :

وهذه اليوتوبيا المبسطة جدا ، تأسست في منتصف القرن العشرين^(٥) . ولا يقوم فيها السرد الروائي على الاغتراب في بلد متغير وحسب ، بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفي للحياة ، مثل رواية « فوق صخور الممرس » لإرنست جونجر ، وملحمة الحرافيش لجيب محفوظ .

رحل بنا الكاتب صبري موسى في المكان في روايته العظيمة « فساد الأمكنة »^(٦) إلى جبل المرهيب قرب حدود السودان ، حيث قدم إلينا « غذاء جليلا لم يعهده سكان المدن » وهو يحكي لنا سيرة ذلك المأساوي نيكولا ..

ثم ها هو ذا يرحل بنا ثانية في الزمان هذه المرة - بروايته « السيد من حقل السبانخ »^(٧) إلى السنة الواحدة والثمانين من القرن الرابع والعشرين ، حيث يقدم إلينا غذاء علميا ، لم يعهده سكان كوكب الأرض ، وهو يحكي لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان . فماذا قدم صبري موسى في روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم :

إذا كان صبري موسى قد أجاب في روايته السابقة « فساد الأمكنة » عن سؤال : كيف يتسبب البشر في إفساد المكان ؟ فإنه في روايته الجديدة « السيد من حقل السبانخ » يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السابق : كيف يستطيع البشر أن يقيموا مدينة فاضلة في عصر العلم ؟

فكان هذه الرواية إذن رؤيا مستقبلية ، أي يوتوبيا عصر العلم . فما المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين اليوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تمد هذه الرواية تصورا ليوتوبيا خاصة في عصر العلم ؟ وما البناء والمعمار الفني الذي شيده الكاتب ليقم عليه أركان مدنته الفاضلة ؟ وماذا أضافت هذه الرواية لإنجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمال المثيلة في الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه .

ثالثا : اليوتوبيا العلمية :

وهي تقوم على أساس علمي^(٨) ، وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية ؛ فلم نعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلما تحقق جزء كبير منه ، أو هو في سبيله إلى التحقق . وقد تناول المفكرون والأدباء اليوتوبيا العلمية من زاويتين :

أ - يوتوبيا علمية متفائلة :

ترتبط العلم والتقدم الآلي ارتباطا وثيقا ؛ فهي تقدم^(٩) صورة للعالم المثالي كما يتماشى البشر في المستقبل ، معتمدا على الإمكانيات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف ألدوس هكسل^(١٠) .

ب - يوتوبيا علمية متشائمة :

وهي الرواية التي « تنفتح باب التنبؤ بمخاطر المستقبل » نتيجة الاعتماد المفرط على التقدم العلمي والتكنولوجي ، وتثير من المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » ؛ لجورج أورويل . ويلاحظ أن هذه الروايات التي تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية :

أولا : نقد مجتمع قائم عن طريق تقديم صورة متناقضة له ، أو لاتقترح مثل أعلى في الرواية اليوتوبية ؛ فهي هجاء مقنع . وهذا ما فعله أفلاطون في « جمهورية أفلاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عابرة لذميتة الخلق ، وما فعله سوفيت في روايته « رحلات جليفر » .

ثانيا : التنبؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية صرف لمجتمع الغد . وهذا ما يؤكده .جـ. ويلز^(١١) حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن ينظر إلى المستقبل القريب لتحقيق أحلامه . فاللدولة العالية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يبدون حكمة يوما بعد يوم ، ويتعلمون من أخطائهم الماضية » .

ثالثا : التحذير من المستقبل إذا ما انتهجت البشرية في تطورها نهجا يضر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه في مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراكا لموقفه الصحيح في الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب - من خلال مثل هذه الروايات - يقوم^(١٢) « بتكييف نفسية الإنسان ووعيه للعالم المتغير باستمرار وبعثف » وهذا ما هدف إليه .جـ. ويلز من كتابته^(١٣) « لحلمة الثقافة العلمية ، ولتصوير الناس بالمغوبة التي يمكن أن يتردوا فيها ، ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضاري ، إذا شئنا أن ننحو وننتقل » .

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية :

يعد أدب الخيال العلمي^(١٤) نوعا من الصالفة بين الأدب الذي يقوم على الخيال ، والعلم الذي يقوم على أسس التجربة واستقراء الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبي عندما اكتشف جول فيرن أن^(١٥) « العالم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيدا من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبي على يدى .جـ. ويلز في روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التي صنعها ويلز لتشمل رحلات في الزمان ، ورؤى في

المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واحتياج الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك التماهي في أدب الخيال العلمي^(١٦) :

- ١ - استخدام العلم على أساس واقعي شديد المحرص على دراسة النواحي العلمية ليستخدمنها في رواياته .
- ٢ - تدريبات للخيال ، وهي لا تدعى تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو^(١٧) اتجاه خرافي ، يعتمد على شطحات ومفارقات مثيرة ، وشخصيات « سورمائية » تصنع المعجزات بلا مبرر .

أما رواية اليوتوبيا فهي تتجاوز الواقع لتضم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (نقد مجتمع قائم ، أو نبوءة مستقبلية ، أو تحذير من واقع مقل) ؛ فهي تقوم على الغرابة وإثارة معنى فلسفي للحياة .

وهكذا يتضح أن بعض الروايات يعد روايات مدن فاضلة ، عن الرغم من أنها قد تستند على أسس وإنجازات علمية ، مثل : العالم الطريف لألدوس هكسل ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، في حين يبدو أن الحكاية العلمية^(١٨) التي انتفضت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجلت نفسها مع ذلك في انفعالية طفلية ولعب خطر ، وبذلك قضى عليها أن تكون نوعا أدبيا متخفلا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا .

البناء الفني لرواية « السيد من حقل السباح » :

تتصف الرواية ببناء معماري متميز ومتطور ، يتداخل في تشكيل نسيجه - الذي قد يمتدحا بسياسته - ثلاثة عوار مختلفة ، تتكاثف وتتضافر - بالاستعانة بمنهج تحليلي يقوم بالربط بينها - لتخلق لنا مدينة فاضلة تنبض بالحياة ، وتنبع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أركانها معداة ، ينعمون بمجتمع الرفاء والرفاعية ، حيث تحققت المدالة الاجتماعية من خلال نظام عام عادل لتوزيع العمل والطعام والدقة والسكن والتعليم والفن والكماليات .

هذه المحاور الثلاثة هي :

أولا : حكاية هومو ، وهو يخرج على النظام العام ، مشاركا في آحر ثورة في التاريخ ضد العيد الأكين ، من أجل إزاله الآلات عن عروشها ، واجلاس الإنسان عليها .

ثانيا : جزئيات المعيشة وتفصيلاتها ، التي تتناثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بيان المدينة الفاضلة .

ثالثا : البناء الفكري الذي تركزت عليه المدينة الفاضلة ؛ ويشكله ما يتار من حجج ، مع النظام وضده ، تتوزع بين فصول الرواية بشكل في انحاء .

وستتناول كل محور من هذه المحاور بزيده من التفصيل .

أولا : حكاية هومو (آخر ثورة في التاريخ) :

تتلخص أحداث الرواية في انقطاع هومو - بطل الرواية - عن ممارسة تيار حياته التقليدي ؛ فهو لم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله في حقل السباحين ، بل مضى يتشكك في الطرقات إلى ميدان السفر الخارجي . واضطر في النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم الجديد عند بدء العمل في حقل السباحين . لكن مركز التحقيقات الآلى دعاه للاستجواب بعد أن استفسرت زوجته عنه في اليوم السابق نتيجة غيابه

والعشرين ، وكأنه بعد أن أعطاه البعد العام ، وأعطاه إلى ، خصه باسم هومو (الذي يؤكد المعنى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التي تبلغ من العمر الخمسين عاما — وهو من الشباب بالنسبة لحوسط أعصار البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التي تساعدنا على ولوج مدينة الفاضلة . وهو يتحرك — خلال زمن الرواية — في مسار مواز لانغم النظام ، ولكن في اتجاه مضاد . إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلاني للنظام ، وأن يستعيد عاطفته القديمة أو أنشأه الفطري . وهكذا يعاني هومو المحيرة والفلق ؛ ومرجع ذلك إلى أنه يمارس مشكلته بأسلوب عاطفي بدلا من مواجهتها عقليا . والأشكلة المؤكدة لذلك كثيرة ؛ منها حوار مع زوجته وهي تدعو للتراجع والاستمرار معها ، فيقول لها (فصل ١٧) : « لقد فكرت في هذا كثيرا ونحن في القاعة ، بل إنني استشرت الطفل النشال^(١٩) الذي يعلم كل شيء ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة . وقد نصحتني بالبقاء ، ولكنني أجد نفسي غير قادر على مخالفة تلك المجموعة التي أصبحت رمزا لها .

« ألم تسمحهم وهم يكررون » رجل السبانخ وزملاؤه . . .
« الطيبون من أمثال رجل السبانخ » . . الخ ؛ بل إن مندوب النظام العام كان يتنذر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلبت عقلك حالة رجل السبانخ ، وأفقدتك توازنك العلمي يا بروف !

« ألم تسمحهم ذلك كله بأنك يا ليايل ؟ لقد أصبحت رمزا لهم ؟
كيف أقتل عنهم الآن ؟ ! » .

ألا نعد هذه الكلمات انكسارا لموقف عاطفي مفرق في عاطفته ؟ إن مشكلة هومو الأساسية تكمن في استسلامه للأوضاع لمواظف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشها . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم^(٢٠) « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

وهكذا مضى هومو في الرواية — تدفعه قوى عاطفية مجهولة — نحو قدره المهلك المحتوم . وعندما ينتبه — في النهاية — ويحاول أن يتصرف بوحى من عقله عن اقتناع ، ويعود إلى مدينة الفاضلة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه العممة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضي ؛ لأنه لم يفتتح بالحقيقة البسيطة — التي أوردتها الرواية — وهي أن « لكل طبيعة غلوقاتها الخاصة بها ، ولكل خلق مناخه الخاص » .

وربما تكتب شخصية هومو مزيدا من الثراء بأبعادها الأسطورية ، بالفقرى العاطفية التي تشدها نحو مصر لا نجد متع مهريا ، تماما كما انجذب جدنا الأول آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، فحكم عليه بالطرد من الجنة . إنه يسعى الإنسان المستمر — مند به الحليقة — للبحث عن اللجهول بمخادير شتى .

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان يلاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعصق ثقافتها تزي حل هما يمثلا ثقافة عملة البشر في ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الزوجة إلى المستوى الثقافي نفسه إذن ؟

وعلم عودته إلى المنزل . وقد أوضحت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته فلهزم ما كانوا ليسألونه ؟ فإسأن ذلك القرن الذي يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يطمح به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حرا حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معنى الحرية .

وتلتقط ملاهى النقاشات العامة — الموجودة في بدرويات الأبراج السكنية — قضية رجل السبانخ ، ويتصل به شخص يدعى بروف ، ويشكلان معا جبهة تعارض الاندفاع للتزايد للنظام .

لكن النظام — نظرا لتزايد حالات الخروج عليه — يعلن برنامجا ثوريا ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيا ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأطفال ، وإلغاء السكن . وي طرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيها جمه بروف بعض ، ويدعو للعمدة إلى الأرض . ويغدرهم مندوب النظام بأن العمدة إلى الأرض تمتد قرارا بالانتحار والموت البطيء . وأمام إصراره يمد النظام أجهزة خاصة لالتصاقهم ودماعهم ، ويضمنهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعذيبهم لعمودا للجناب من جديد ، وأخيرا يفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها .

وهم في رحلتهم في مجاهل الأرض الحراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو في الانتباه والسوى بموقفه في اليوم الثالث . ويفتتح — عقليا — بالمودة في اليوم الرابع ، فيعود وحده ، ويطلب الدخول ثانية وهو ينتظر أمام البوابة لكن أحدا لا يهتم به . وهكذا انضقت آخر ثورة في التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى ببناء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصومية ؛ الأول من مستويين ، يتكون أحدهما من هومو وزوجته ، وهما شخصيتان يغلب عليهما الجانب العقلاني ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر ، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات للمدينة الفاضلة ، التي يسيطر عليها الجانب العقلاني سيطرة تامة ، ولا غل للعاطفة في كيانها .

أما الثاني فيتكون من مستويين آخرين ، أحدهما مع النظام (مؤيد له) ، ويشكل من فيفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويشكل من هومو ويروف .

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، لتبلور القضية ، سواء على المستوى الشخصي (الإنسان) ، أو على المستوى العام (للمجتمع كله) .

وفي خفية هذا البناء القوي للمجاذب للشخصيات تبدو شخصيات السلطة باعثة وشاحية ، ربما بشكل متعمد ، انكسارا لتأثيرها المحمود على أفراد المجتمع .

هومو — الإنسان :

أما هومو فيرمز للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكد معنى هومو باللغة الإنجليزية (الإنسان) . وأيضا فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيدا لرمزية السيد ، ولكنه يشكل نموذجًا عاما من البشر الذين سيجدون في القرن الرابع

شخصيات ثانوية :

تل الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يتسمون بنوع من الجمود والبلات ، ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من الخارج بوصفها شخصيات سطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدقة الإنسانى ، يرغم عدالتهم وحيلهم للظلم ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين يباشروا التحقيق مع هومو ، هم أنفسهم الذين ظهر مرة أخرى في المؤخر العام الذى عقد في القاعة المظلمة . فأتين طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقلميون ومركزيون في الوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقعها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة للجماعة المثقفين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) ، فالكاتب يوضح لنا مواقفهم الداخلية فكربا ، واكتفى بتحليلهم عندهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم في النهاية مع هومو - يرغم ماله من تأثير عليهم ، ويرغم ما عنونه من تجارب مريرة على الأرض - بعد أن اقتنع قلبيا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟!

ثانيا : مدينة هومو الفاضلة :

يتشكل بيان المدينة الفاضلة لكوكب الأرض في السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين في الرواية من خلال جزئيات المدينة وتفصيلاتها المختارة على مدار العمل . ومن خلاله أمكن استنتاج الهيكل الإدارى لكوكب الأرض في تلك الحقبة ، فكان كما يلي :

يمش البشر في عصر العمل تحت قبة زجاجية شديدة الارتفاع ، تغطي المعمورة البشرية الجبلية . وهم قد يعيشون فيها مائة أو مائتين ، فالأرض خارجها لا تصلح للمعيشة البشرية نتيجة للحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكر شبيه له في رواية « نحن » من تأليف بوجين زاميتين^(١١) ، « فللمدينة عمالة بجدار مصنوع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية الضعيفة » .

وهذا اتجاه تكرر اللجوء إليه في عدد من الروايات التى تعرضت لتخييل شكل الحياة على كوكب الأرض في المستقبل .

النظام العام :

يتمثل في اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هي التى تدبر الحياة على كوكب الأرض . وهى تتكون من خبراء - ليسوا حكما أو مسيطرين - عملوا بحكم خبرتهم هذه مسؤولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفير الحكم أن أورد في قصته « في سنة مليون^(١٢) » ، اتجاهها مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة وجميع واحد يعيش في كتف لجنة من العقول للمرة التى تشرف على إدارة شؤون العمالة » .

وبعد توحيد شعوب الأرض في أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء . غير أن الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادى عشر) من خلال « نجاح النظام » خلال المسيرة الحديدة للبشرية . في القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان

العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية . وقد كان توحيد الوطن واللغة الدور الأساسى في هذا النجاح . « وهذا ما يؤكده د . ژواذ زكريا^(١٣) » حين يقول « ونحن نتأمل صورة الإنسانية في المستقبل ، فلن نملك إلا أن نتصورها ، وهى تفكر بعقلية عليية ، وترعى مصلحة الإنسان في كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطن والعقيدة . وعندئذ فقط سيكون التفكير العلمى لدى البشر قد استمداد طبيعته الحقة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعطو كل كل ضروب التحيز والموى ، ويزن كل شئ بميزان واحد ، هو ميزان العقل » . انظر الشكل م »

ويعاود النظام أن يحل مشكلة هومو فضا . إنه يمين ويمس ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من المهد إلى المجد ، عن طريق سلوك جماعى منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التى تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدى كل منها وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تتولى توزيع الأفراد أو إعادة توزيعهم بعد أن ينتقر انفصالهم بقرار عمل .

وتعتمد هذه اللجان على تحقيق أهدافها على إدارات ، فمثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعى ، كما تتولى التقييم المؤقت للزوجات والأزواج .

وتضع هذه الإدارات مراكز أو إدارات فرعية . فمثلا مركز التحقيق الألى يباشر التحقيق في الحالات التى تخرج عن المسار الطبيعى للنظام من خلال لجان التحقيق الفرعية ، وذلك لتقصي أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لها .

وتتكون لجنة التحقيق من أربعة أعضاء ، يرأسها مثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، ويمثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، ويمثل إدارة العمل ، ويمثل الأمن المركزى .

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحق يتسكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بنجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزي . فبدار الأقاليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الأقاليم ؛ وهذه يعاونه عدد من المراكز أو اللجان الفرعية . مثلا نجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم توزيعهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهى التى تصرح بالحمل ، وهى التى تصدر قرارا علنيا بانفصال الزوجين عن حالة فساد الزواج ، وترسل وصفها إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة توزيعها بزميلين آخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتنظيم جرعات الحصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للمعول عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام النورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائية بتسيير السيارات الهوائية التى تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعتمد بهم ثمانية .

التعصب عن طريق التملق والرشوة ، ولما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟

أعتقد أن الاختيار يقترن ب أسلوب مدينة سيكون الفاضلة ، وإن لم يذكر المؤلف صراحة .

المواهب الفنية المنتجة :

تولد الغالبية منها على حسب الطلب في المعامل ، فتتبع عبقريات فنية متنوعة ، تقوم على اكتشافها أهله البهتات والتطورات الفنية الحديثة .

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام في مجالات الموسيقى والتخيل والتصوير وبقية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات في « ملاحى المناقشات » طاقاتهم الخلاقة المضمرة ، فيكتشفون مواهبهم .

المعقريات الأخرى المطلوبة :

أما المعقريات الأخرى المطلوبة في مجالات العلوم والمهندسة والرياضة ، وهي معقريات لازمة للخطوة الإنتاجية لكوكب الأرض على شموله ، فهي تولد على حسب الطلب في المعامل ، عن طريق التزاوج للمعمل في أنابيب الاختبار بين العناصر الوراثية المتحصنة .

الحيلة تتطور بدنيائية مستمرة :

إن أشكال الحياة في عصر العمل تعد حلقة جديدة تالية لتطور سابق ، وتهدف في الوقت نفسه لتطور قادم . إنها تتطور بدنيائية مستمرة .

فقد عرف النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذي أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن في أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون في خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت المتعصبة والتعصب هما المرض الذي ظل كلنا في العقل البشرى القديم . ولهذا فقد أخذوا على تطوير ذلك القسم المتخلف من المخ البشرى من خلال السيطرة البيولوجية على الفرائز وتوجيهها إلى سلم التطور .

كذلك نجح النظام في القضاء على التنافس بين منجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية .

وأخيرا ينطلق المجتمع في الكون . إنه يجمع في حركة مستمرة ، ليتوأم مع التغيرات المختلفة التي تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور غيا على :

الولادة :

بعد أن يتم تزويج أي شخصين ، يفرض على الشبان أن يسلموا قدرا معيناً من حياتهم للشوية ، وكذلك يفرض على الشابات أن يسلمن قدرا معيناً من البيوضات . ثم يتم تعقيمهم جميعاً في معامل إدارة الصحة العامة لوقت عمليات الإخصاب والحمل .

وبعد أن تؤخذ البيوضات والنطفة تتم الولادة معمليا عبر الأنابيب التي بدأ تطبيقها في نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

وتجسمن هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات والمؤسسات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الاستنبات الضوئي للبروتينات ، وحقول الاستنبات الضوئي للسلع ، والمحلة الفرعية المسيطرة على المناخ الحوى . ويوجد في كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة .

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزي ولا مركزي في الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شؤون المجتمعات الحديثة . وقد تخيلها توفيق الحكيم عندما أشار دون تفصيل في روايته « رحلة إلى الغد » إلى أن^(٢٤) « كل شيء يدار بالأزمار من الإدارات المحلية والمركزية » .

ويلاحظ أيضا أن شؤون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ، فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسمون لتحقيق مصالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو الطامع الشخصية .

أجهزة معاونة :

يعاين النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : الهيئة للمباني للتكنولوجيا ، ومنطقة العقل الإلكتروني الشامل ، الذي يوجد في غرفة يطلقون عليها اسم المعبد (أليس هذه التسمية تمييزاً عن تقديمهم لكافة العقل الإلكتروني ؟) في القاعة المعلقة . ويلاحظ أن كل مرافق له رقم تحفظ تحت اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عن هذا المواطن في أرشيف العقل الإلكتروني الشامل . وهو دائما نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعنوان وطلقة العمل والبطاقة الطبية ورقم الاستخبارات . وفي عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، كالمانيا الغربية ، قد أوضحت أن تتخذ أرقاماً للأفراد تمجيها لاستخدام الحساب الإلكتروني في تسجيل كل ما يتعلق بهم .

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة على الذكاء وتنطوره من خلال السيطرة البيولوجية على الفرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب في المعامل .

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح لنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد في المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهي أعلى سلطة في الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرامج تعليمية متتالية لن يجاوز مراحلها المختلفة عن بلغوا سن الثلاثين ، كما يحدث في جمهورية أفلاطون^(٢٥) ، حيث يقضون خمس سنوات في دراسة الفلسفة ليكتسبوا على بيئة تامة من الفرق بين العالم المادى والعالم المثالى (وهؤلاء يمتدنون بالوظائف العليا) ، ثم يقضون خمس عشرة سنة في مترك النضال والكفاح ، والقتال الذي يجاوزون بنجاح الدراسة النهائية في التربية ، ينتأرون أيا حكاما للدولة .

ثم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث في مدينة فرانسيس بيكون الفاضلة (أفلاطون الحديثة)^(٢٦) ، حيث نجد أن الأمل قد بلغوا بذكائهم الممتاز مرتبة فائقة من السعادة ، وعندئذ لا يتكلمون على

في الحيوانات الدنيا التي تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام . وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التي تتميز بمواهب عبقرية خلاقة ومفيدة للبشرية .

ويلاحظ أن توفيق المحكم تحيل أن متوسط عمر الإنسان في روايته «رحلة إلى الغد»^(٣٢) يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين .

وهذا الاتجاه عام يذنه التطور العلمي والرعاية الصحية التي ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشواهد العصر الحالي تسير في هذا الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعوبها .

السكن :

تطور الأمر من مساكن مزرعة أو مملوكة ، إلى مساكن يوفرها النظام مجتمعا لكل فرد سواء أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شائعة تمتلئ من الأرض (بجمعات سكنية) . وأبواب هذه المساكن ومداخلها توجد في سفوف هذه الأبراج ، حيث عيب الكسولات .

ويتكون ثلث المسكن من مفرشات وثيرة ، ومقاعد إسفنجية مرخية . وتوجد بالمسكن مصادر التخلية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التلخفة التي تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة .

وقد يوجد بالمسكن خادم آل (روبوت Robot) (وهي مشقة من النمل^(٣٣) Robit في اللغة التشيكية ، وتعني والعمل) . وفي اللغة البولندية توجد كلمة Robotnik وتعني العامل) . وهو يقوم بالحكمة ، لكنه ليس متوالمرا أو متاحا للجميع^(٣٤) ، وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل في كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إنذار الطوارئ .

ثم حدث تطور أشير وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأي مواطن قضاء أي وقت بما يرى أي مكان .

التعليم والثقافة :

بعد النظام التعليم حقا مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موادها الدراسية ، في حين نجد في جمهورية أفلاطون تفصيلا لهذا الجانب ؛ يبدأ منذ للدرسة الأولية^(٣٥) التي تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وفناء لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال من العاشرة إلى منهاج دراستهم الموسيقى والرياضيات ، والتاريخ ، والدين . وهكذا تزايد جرعة المواد الدراسية وتوسع كلما نما الشباب .

كلذك يوفر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التأهيل للعمل .

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية للرؤية (ويبدو أن هناك تخطيطا محدد لنوعية البرامج التليفزيونية التي يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات مطروقة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الناطقة في المكتبات العامة ، أو طرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

ويمكن لأي زوجين متابعة مولودهما عبر الأنابيب - بعد أن تصرح لها اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك - خلال مراحل الجنينية ثم ولادته .

وكلذك استغاد النظام ينتاج أجيال جديدة متجردة من المواقف القديمة ؛ وهؤلاء يتولون التنمية في المجتمعات الجديدة في الفضاء الخارجي .

وقد يسمح للزوجين في حالة نفوقها على الدرجات المحددة للشغلة في الحطة الإنتاجية أن يتقدموا بطلب موقع عليه منها إلى لجنة ترتيب المجتمع ، يطالبان فيه السماح لها بتقديم موعد الإذن بحمل طفلها مدة ستة .

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم الطفلة أو البوهبة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب «الدوس هكسل» في روايته «علم جديد شعاع»^(٣٦) ، حيث يتم تفريق أتراف متعددة من الإنسان العلل والعللى في أنابيب الاختيار . كما أن الكاتب «برنارد شو» قد أشار إلى التوليد الانشائي^(٣٧) الذي يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة منها ، وذلك في كتابه «الإنسان المعلى والإنسان العللى» .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوانات والدواجن حتى اقتضضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعي للنتج معمليا بديلا للحوم ، وللمد مجرة لجنة الصحة .

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب زجاجي واسع في مقطع عرضي في تجويف الحائط ، يتحرك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع خطله ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساعنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (الساخن أو البارد) ، فيأكل ما يشاء في أي وقت يريد .

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح البانجنجان الطويلة ، عندما تحشوها بالمصالح المصنوع من بولوات البروتين النوصي .

وقد تحيل توفيق المحكم في روايته «رحلة إلى الغد» نظاما شاميا ، حيث يقول^(٣٨) : «يوجد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثاني للشاي ، والثالث للين ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الضئور الذي تريده ، وضع تحت القدح بالقدار الذي تحب » .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى - وإن اختلف في أنه أنبوب ساعن ويلود - يختلف عما أورده توفيق المحكم في أنه أنبوب زجاجي ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقفت أمامه أي شخص .

متوسط العمر :

كان متوسط العمر في القرن العشرين للفرق يتراوح بين ٨٠ و٧٠ عاما . وفي القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل خلال القرن البشري ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف للموجود

يغتاره الأفراد من التحف التاريخية للأطعمة ، الذي يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المخلوقات القديمة ، أو تناول أقرص البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت في صالون الحب الحر ، حيث الاجتماعات العاطفية الحرة بين الرجل والمرأة . وهو الانجذاب نفسه الذي يوجد في رواية « نحن »^(٣٦) ، حيث تتم الحياة الجنسية على أسس الحب الحر ، فيستطيع أي ساكن أن يجالس الجنس مع أي سائكة بتسليم ورقة ودية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم تجلج الانجذاب نفسه في « رحلة إلى اللذذ »^(٣٧) ؛ فهو يقول « لم يعد للحب عندهم قسمة كما ترى . إنه نوع من اللهو . . . أو اللعب الفارغ . . . فنحن في عالم مكتظ بوسائل اللهو واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس يأكلون ويشربون ويلعبون . . . » . وقال أيضا : « إن الحب يتم بشير زواج » .

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة في مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقضي المواطنون أوقات فراغهم في صلاحي المناقشات العامة ، التي توجد في الطوابق الأرضية للأبراج السكنية .

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام في الأرشيف السينمائي القديم (كان صبري موسى يتنبا هذا الفن بالاندثار في مواجهة منافسة التلفزيون الرهيبة) ، أو مشاهدة برامج التلفزيون المخططة ، أو القراءة في الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) في المكتبات العامة والخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لايتكاد المناهج الدراسية لتدريب الأفراد على ألوان النشاط في أوقات الفراغ ؛ فالتقسطوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومسكرات تعليمية للشباب . أما بالنسبة للبالغين فقد تم تشكيل هيئة لها كل السلطات في حدود القوانين الإنسانية الحديثة ، فتركت للجماهير أن تناقش وتقرح ألوان النشاط في نطاق السياسة المرسومة ، فدخلت وسائل تعتمد على الشفوذ والغربة والعودة إلى الماضي .

الزواج :

تطور الأمر من الانتشاء الفردي ، فشرك الأمر للجنة ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمني معين ، ووفق اختيار العقل الإلكتروني الشامل ؛ فظام فترات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يحى موعد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يحدد ترتيبها في حالة إحقاق الزواج . وأخيرا تم إلغاء الزواج وفق مشروع النظام .

وهذا الأسلوب الانتقائي سمة تشترك فيها معظم المدن الغاضلة ، بدءا من جمهورية أفلاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف .

العقاب :

اختضت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقاب نهائيا من المجتمع ،

وعلى الرغم من أن الرواية لم توضح ما تم بالنسبة للصحف اليومية بشكل سافر ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدلت بها برامج تلفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية المرتبة . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الجزئية^(٣٨) عندما تخيلها في «رحلة إلى اللذذ» (الصحف والكاتب ترسل كذلك ابن طبليها في كل مسكن في العالم ، إما في نسخة منظورة أو مسموعة أو بالحروف . .) .

وكلا الانجذابين استفاد من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرئية أو الناطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التقليدي للحال (الحروف) ، في حين استعده صبري موسى خلال مراحل التطور .

المعمل :

تستيز مدينة صبري موسى عن كثير من المدن الغاضلة في عصر العلم بأن المواطنين فيها يجلسون حتهم الطبيعي في المعمل ؛ بل هناك حوافز للتفرغ في أداء هذا المعمل ؛ فالعمل هو النشاط لمنجز للجنس البشرى . وهذا طبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسع النظام في إنتاج الخدم الألبين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلالهم في مواقع المعمل المختلفة على الإنسان ، في حين يصبح الإنسان للهدوء والدعة والكسل ؛ وهي عوامل انزيمية تقود الإنسان في النبابة إلى فقدان معنى الحياة عندما يميز عن أن يجد بها شيئا يمتق ذاته ، وتدفعه إلى الانتحار^(٣٩) .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال خطة إنتاجية بالمحطات والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر . فمثلا يعمل الشغلة في حقول الاستبانت الضوئي للسانج (يوجد أربعة حقول) ، حيث يتجنون أكروما هائلة من أوراق السبانج الخضراء التي تصدر طازجة في ميوتها الضخمة بالصواريخ عبارة البلدان . وهناك حقول استبانت ضوئي للبريتال ، ومعامل أخرى لإنتاج البروتين النوى . . وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون - في مقابل عملهم - راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كوبونات الأسواق التجارية التي يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التي تنتج في الربوع الأخرى من الأرض .

وفي حالة تفوق الشغلة على الدرجات المحددة لم في الحطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات :

تطورت الإجازات فكانت في القرن الثامن والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت في القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سنويا .

أما إجازة المعمل فهي ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو اتجاه نابع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال - في مصر والخارج - تعطي حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتعدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخي للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذي

وهذا اتجاه منطقي علما للتطور العلمي ، بعد ازدهار الشوارع والطرق بالسيارات . والشاهد الآن في الولايات المتحدة - نموذج الحضارة الغربية - أن طائرات المليكوتير بأشكالها المتطورة يحيط على أسطح المباني .

- السيارات الأرضية : يقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأتلاق ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين التوعى .

- القطار الهوائي : يقوم بالرحلة الجوية إلى الأرض الحراب لشاهدة ناطحات السحاب المهجورة والمتصبة بين غرائب المدن منذ الحرب الإلكترونية الأولى .

- سيارات خاصة : لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهي تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الخادم الآلي آليا إذا ما صفر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها في محطة السيارات فوق البرج السكني ؛ وهي تتحرك في الفضاء ، وتبسط في أى مساحة محدودة طبقا لتوجيهها .

- مركبات خاصة : تتحرك بالتوجيه الذاتي للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد .

- الصواريخ : يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض .

الحركات في الفضاء :

تتم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السفر الخارجي . ولابد من الحجز للسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأخذ الدور على الحابز .

وفي القرن الثالث والعشرين ، بنيت أول مدينة على القمر وأرآتوسفير ، لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُخذ قاعدة أو محطة لسنن الفضاء التي تغادر الأرض في طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى .

وفي القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تدعى على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم :

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ في النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلي ، فبعد أن يعرض التلفزيون التقرير اليومي المصور لكل ما حدث في العالم في اليوم نفسه ، ينتهي الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائي ، بسبب رغبة النظام في تنظيم استخدام الطاقة . ويتقطع النور مرة أخرى ويضيء أحيانا بموجع النوم ، ثم يتقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فينام الفرد مرغيا .

دفن الموتى :

مرت عملية دفن الموتى بعدد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبر العادية ، إلى مدافن في كبسولة تدور في الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخيرا أصبحوا يصعدون الرفات حتى يتدفق في مباحر عملة ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحفظها أهل الميت ضمن ذكرياتهم في زجاجات صغيرة تؤكد للمعنى العلمي الذي يؤمن به عصر العلم .

حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء .

وأيا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأمراسها التخلفية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والقوضى والميكروبيات الخلفية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والمخانة .

أجهزة الاتصال :

يصف النظام عصر العمل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التي يمكن إيضاح بعضها فيما يلي :

- جهاز النداء الذاتي : للاتصال بين الأفراد (أيا كانت المسافة) . ويوجد في الساعة جهاز الاتصال الذاتي ويتكون من إرسال واستقبال صوتي .

- جهاز التليفون المرئي : وهو يشبه إلى حد بعيد التليفون العادي ، بالإضافة إلى الصورة .

- جهاز الاستخبار الشخصي : ويوجد في مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط القنوات . فالرقم صفر - مثلا - يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات في المركز لاستخبارات القطاع السكني .

وهذه الأجهزة هي إحدى ثمرات العلم المتطورة . وقد تميل توفير الحكيم جهازا مهيلا في «رحلة إلى الفضاء» (88) ، «عندما انجبت الكمبيوتر إلى جهاز صغير في ركن ، تدبر مفتاحه فتظهر صورة على لوحة) .

- جهاز الاستخبار العام : يوجد في المركز القرصي لاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين .

- لوحة التعليمات : وهي ذات الشريط السيليويدي ؛ وتوجد في مجالات العمل ، لتسجل عليها أى تعليمات خاصة بالعمل .

- تابلوه الاستعداد الوثائقي : المثبت على مائدة الحظية في قاعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم الوثيقة على جهاز التذبذب الخاص بالذاكرة ، فتظهر على الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسى بالعادة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أى مشروع ، ويعرضها أولا بأول .

النقل :

يتكون من عدد من الوسائل ؛ منها :

- النقل العام : ينظمه مركز التنظيم الهوائي لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ، حيث يركب كل فرد في كبسولة خاصة . وعندما تتوقف المحافلة ، يطلق السائق الكبسولة التي يجلس فيها الشخص الذي وصل إلى مسكنه ، فتطير فوق المجمع السكني .

وقد سار توفير الحكيم في الاتجاه نفسه عندما قال : (89) «تصور أن وسائل الانتقال ليست في الشوارع . . إنها في الجو . . وسطوح المباني هي محطات للسيارات والأوتوبيسات الجوية» .

ثالثا : البناء الفكري للمدينة الفاضلة :

لجأ الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكري لمدينته الفاضلة من خلال واقع أبلى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب في النهاية في التيار الفكري العام لهذه المدينة ، ابتداء من الفصل العاشر للرواية . مصعبا الأحداث ، وصولا للنهاية المتشطرة . أما الراصد الخاص فهو وجوه قضية هومو التسعة .

وجوه قضية هومو التسعة :

استطاع الكاتب صبرى موسى إظهار هذه الوجوه وتعرينها ، حتى تكتمل لدى القارئ قضية هومو بشكل متكامل من جميع زواياها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى بالتقدير فني تقديم هذه الوجوه - الأتمة بذلك ، تارة من خلال لقلته بلجنة التحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديفيد أوزجته أو بروف ، وأخرى من خلال مناقشات ملاهى للمناقشات ، وأخيرا من خلال بحثه لحالاته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه - الأتمة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها في الوقت نفسه . وهذه الوجوه هي :

١ - قضية الحرية :

استند هومو إلى أن قضيتهم هي فقدان الحرية الشخصية من خلال :

(أ) التحقيق معه :

فكان الرد أن التحقيق ليس انتقاما من الحرية ، وإنما هو لمعة الخلل الذي أصاب جهازه النفسي . وهو حر في أن يفعل ما يشاء في عصر العسل . ولولا حودته للعمل لما استعصى للتحقيق .

(ب) داخل فكرة الانضباط ومنع التزوات :

فكان الرد أن النظام صمد التخلف ، وأنه عجلة التقدم وقانون المحافظة على المكاسب البشرية . فالتزوات دفع عن القوضى ، والعفوية تؤدي إلى الرشوة والاختلاس والمحايطة .

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات بوصفها نموذجاً حياً للحرية ، بل إن المواطنين يتحكمون بتغير ما يعرض عليهم من برامج ديوقراطيا ، من خلال مطالبهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تدع المباريات ؛ لأنه لا ينبغي إذاعة إلا ما نضج واكمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدي إلى أن يترك المناقشون القراءة والكتابة .

٢ - قضية الجمال :

أصبحت الحياة الحديثة خالية من الجمال ، بسيطة عن فطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالانتماء ، وأصبح عاجزا عن التعرف نفسه وموقعه . ويترن توفيق الحكيم الفكرة نفسها^(١) فيقول : فإن إحساسهم بالجمال الحقيقي متعة .

والرد هو أن لكل طبيعة خلقاها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص ؛ وإنه لأمر متفق أن تتعاطف بتفانيتها مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بؤلاه البيد الجدد ، البيد الصناعيين .

٣ - قضية نداء الطبيعة :

وهومو يوضحها في الفصل الثامن بقوله : «حين عجزت عن رؤية

السبب الحقيقية لمت في ذاكرتي فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الملايين من السنين . . عندما أخذت التغييرات تتسلق الأشجار العملاقة ، وتعيش بين أغصانها صورة للأشياء الراهجة المتصددة الألوان ، التي تضرع أعالي الأشجار في تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم في الزمن ، وتكشف ليعون أسلافنا الأقدمين القايين في طمأنينة على الأصغار من عالم رجب من الأزهار والبراعم والحشرات وبعض الطيور نفسها . . بلقة من شتى الألوان الزاهية هي في نفس الوقت طعام شهي .

هذا ما حدث له كأنه إلهام أو وحى .

الرد : هذه هي المعادلة الصعبة التي تشغل النظام : إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفيرة ، يتطلب نزايديا آليا على حساب للمساحة الطبيعية . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين في سبيل إنشاء طبيعة جديدة بدلية ، يتلهم معها الجميع ، ويعلمون في رحابها .

وهكذا تطلب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هومو بالعودة إلى الطبيعة .

٤ - حالة انتباه المفاجيء باقتدار الإدارة :

يقول هومو لصديقه في الفصل الثامن : يجيل إلى أننا لم نعد نستخدم إرادتنا يا ديفيد . . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب مناسبة مع تيسر ماكن دورها إرادة

فيقول صديقه وأترعد أن تقول إن لحظة التوقف التي انتابتك هي وليدة الانتباه المفاجيء باقتدار الإدارة ، وأن تلك الحالات المشابهة الأخرى هي حالات تناتب أصحابها حين يدركون فجأة أنهم يعيشون فحسب . . لهم يفعلون ما يجب فعله بالضبط . . ؟ .

- أجل . . أجل . . هذا هو التعبير بالضبط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وما هو متوقع ومتعاد أن تفعله . . تلك هي القضية بالضبط . . .

كانه لابد أن يكون هناك دائما هدف . . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف . .

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر فحسب ، . . فما هو الاعتراض على ذلك ؟ .

كان هدف الأسلاف القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحققت تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء في أي وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير .

فهل يتفق هذا مع كلمات المفتش العام في حكاية إيفان في رواية «الإخوة كلراسوف» حين يقول^(٢) : «إن سر الوجود الإنساني ومريره ليس في إرادة الحياة ، بل في الحاجة إلى معرفة السبب الذي يدعو الإنسان إلى الحياة . فالإنسان ما لم يكن على يقين من هدف حياته ، لا يقلل أن يوجد في العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه . ولو ملك الحيز وافر كل الوفرة .

فكان القضية هي البحث عن هدف للحياة في عصر العسل ، وهو الوجه الرابع لحالة السيد هومو .

٥ - حالة البحث من هدف للحياة :

إن السيد هومو يعيش أن يكون الإنسان قد ندى أن البحث عن الطعام ، لم يكن هدفًا في حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة . وهذا المفهوم الخاطئ ، الذي واصلته سلالات بشرية عديدة ، طمست إرادة التطور الطبيعية في العقل البشري .

لكن النظام العام في المدينة الفاضلة يحل هذه المشكلة . . إن قدر الإنسان هو الخلود . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لتواصلي تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والمعنوي والخلقي . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرضها عليه حياته .

٦ - حالة تعرض الذكاء البشري للخطر :

يقول هومو لصديقه أيضا (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أغصان عصر الحسل ومقولنا مستريحة في كسل تأمل لذيق ، في حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتي إلينا عبر الأنابيب .

ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل لتسريح الحياة . .

- هناك عقول تعمل فعلا . . ولكنها ليست عقل ، ولا عقل !

وفلك جانب آخر من جوانب القضية . . لو كانت كما يرى ولز^(١٧) : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين في تاريخه قد استطاع إبقاء عقله وتكيف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف كيفية يكفل له البقاء . ولكن في العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، ترامت حدود عالم الإنسانية وتشتبت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثل لذلك في نمو العقل واتساع الإدراك » ، لتيسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد سارت قوة التكيف يطعم شديد وعجزت عن مسايرة تطورات التفكير في العالم الحديث ، ولذا أصبح موقف الإنسان غريبا ، متناقضا . . » .

فكان المطلوب من إنسان عصر الحسل أن يتعرف الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ؛ فالذكاء مطلوب فقط للمناصب القيادية ، أما بقية البشر فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء ، والمهارة الخالية من الماطفة ، وذلك لأن التقدم التكنولوجي بشكل علم . . وثيق الاتصال بالتخمين في وظائف عمل الإنسان ؛ وهذه التغيرات تحدد بدورها التخمينات في عنتري عمله ، ومن ثم التخمينات في علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع^(١٨) .

٧ - حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة :

يقول هومو (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلا يا ديفيد . . نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتي اليومي . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة في هذا العيشان الإعلامي والتثاق الذي يدفع في عقولها من أجهزة الإعلام والثقافة المركزية . . وقد أصبحوا جميعا يفكرون ويتصرفون حسب الطريقة المطلوبة . . » .

وهذا هو التصور نفسه الذي يسوقه الكاتب بريس أناتشيكوف حين يقول^(١٩) ، «أناس أوتوماتيكيون لا إراديون ، يصلحون فقط لإنتاج عملية بدائية عمودية ، ويتعاملون مع كل ما يتجاوز حدود تلك العملية كمعبه يهوق قدراتهم ، وبمجموعة صغيرة من الفئسيير الإراديون . . ذلك هو مجتمع المستقبل . »

غير أن النظام يرى أن هذا ضروري . . حيث يلزم إلى أن توجد الأداء ، هو قانون الطبيعة . . وهذا ما يقوله ديفيد . المؤيد للنظام . (الفصل الثامن) : « إن النظام الذي نعيش لنا الآن يسير بالتوجه البشري في طريقه الطبيعي يعومو . . لقد استطعنا أن نتفوق على بقية الأنواع التي كانت معنا على الأرض ، عندما بدأنا نأتمل الطبيعة التي حولنا ونلرك بعض قوايتها . . وواصلنا التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شيء تقريبا عن كوكب الأرض الذي نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بمعرفتنا إليه » .

وقد ساق الكاتب وينود ريد (لندن . . ١٩٦٩) المعنى ذاته عندما قال : « في استطاعتنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الاختلال لقوايتها . ولكن نطيع قوايتها لا بد لنا أولا أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون في استطاعتنا أن نساعد مكانها ونقوم بعملها بأنفسنا^(٢٠) » .

وهذه هونفس ما يهدف إليه النظام ؛ فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لتواصلي تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والمعنوي والخلقي . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرضها عليه حياته .

٨ - ضحية للمعبد الآلئين (السادة المجدد) :

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدي . فبلى متى سيستمر العقل البشري في السيطرة على العالم ، وبظل الإنسان سيد مصيره ؟

في واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام حالة على الآلات التي تغذي نفسها بالمعلومات ، والآلات التي تنظم نفسها بنفسها ، وتضع بذاتها برامج العمل ، ويحدد هذه البرامج وتطورها أيضا على حسب النتائج التي تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تختار بعضها بعضا ؛ فهي تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومو ضحية للثقافة ؛ ضحية للشخص المؤلم بالمعرفة ، الذي تقوى به أوقات الفراغ المصددة التي يتيحها له المعبد الآلئين الذين يقومون بأعماله غالبية الأعمال التي كان البشر يقومون بها . فهو ضحية المعبد الآلئين . وهي رؤيا متشائمة للتطور الآلئ .

٩ - إمكانية ذاتية :

إن الوجه الأخير لحالة هومو هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية تحاول في الوقت المناسب منع الإنسان من الفرق في المساعدة ، والحدس لكسل عصر الحسل ، وتغشوه إلى طرح الأسئلة ؛ فقد يكون في الأسئلة علاجه .

التيار الفكري العام للمدينة الفاضلة :

انتهاه التصور التسعة الأولى من الرواية ، التي عرض لها المؤلف من خلالها تسعة وجوه (أقتمة) لحالة هومو من زواياها المختلفة ، يصب هذا الراصد (إحدى الحالات الخارجة على النظام) مع الروايد

الأخرى الشبيهة في بحر النظام العام ، بجواره القوى المنظم . فما مكونات تيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

في مواجهة التطور العلمي والتكنولوجي المائل للمنتظر حدوثه في المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه متشائم^(٤٦) ، سيخلق آلات ذات قدرات تزيد تعاقبها على الدول ، حتى يأتي الوقت الذي يفلت فيه زمامها من يد الإنسان ، فتقلب عليه ، وربما قصت عليه ، أو جعلته عبدا لها .

ويستند دعاة الاتجاه المتشائم كالديوس هكسل في كتابه « السلام والعلم والحرة » ، إلى أن الفرد في العصر الحديث قد فقد نتيجة التقدم العلمي حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استقلاله المعنوي نتيجة وسائل الدعاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته الاقتصادية نتيجة تركز الصناعات .

وبذلك تصدق كلمة تولستوي حين قال : « إذا كان النظام الاجتماعي ظلما ، والفرق في يد عدد قليل من الناس يستغلون الآخرين ويستبدون بهم . . فإن كل تقدم علمي لن يكون له نتيجة إلا تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد ! »^(٤٧) .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل^(٤٨) ، ويذهب إلى أن الآلة هي التي تسترحق الإنسان من كل الميادين ، وتتأخذ بيده في طريق المستقبل الذي يلمح به . وأصحاب هذا الرأي يتصورون أن تقدم التكنولوجيا هو ، في ذاته ، ضمان ضد كل أنواع الفقر ، سواء أكان ذلك موهب الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان .

ويوتوبيا صبرى موسى تقضي في الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام العام الذي يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الخبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - تعملوا مسؤوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة الحياة وتحقيق نظام اجتماعي عادل ، توزع فيه جميع النتائج والثمرات على المواطنين رخاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفع والسكن والتعليم والفن وتختلف الكماليات .

فصبرى موسى قد حقق لمواطني مدينته الفاضلة العدالة الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتخيل في رواية الحرافيش^(٤٩) ، الطريقة الصحيحة التي يمكن أن تتحقق بها العدالة في الحارة أو في المجتمع الإنساني بملء آخرى .

ويسير النظام وفق خطة صلبة ، تهدف إلى التوصل إلى بشر عقلانيين إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك فإن شعار النظام « الصعود المستمر في الكون » ، « من الإنسان القدر . . إلى الإنسان الملاك » ، « من قسم الأشجار المعملقة القدية إلى الفضاء الكون » .

فكان النظام العام يرمي إلى ولز حيث يرى^(٥٠) « أن العقل الجنيدي الذي يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو يند كل نظرة للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود أن تسود الروح العلمية التي لا تصمد حكما إلا بعد الألة والتثبت والتخلص من الأهواء » .

وكان هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة ويتودريد إذ يقول^(٥١) : « إن هذه الأجساد التي نرتد بها تنتمي إلى عالم الحيوان ، قد سبقتها

عقولنا في النمو جبراسل ، وقد بدأنا فعلا ننظر إليها باحظار . وسيأتي اليوم الذي سيكون في مقدور العلم فيه أن يثيرها بطرق لا نستطيع التكهّن بها ، بطرق لو شرحت لنا ما تقبلها عقلنا الآن كما لا يتقبل عقل الإنسان البدائي الكهرويه أو المغناطيسية أو البخر . ستتاحل الأمراض ، وستزيل أسباب ضمور الجسد وتحمله ، وستكتشف الخلود . وعندئذ سيرى الإنسان أن الأرض قد ضاقت به ، وسيهاجر في الفضاء ، وسيحضر صحره الفضاء الحالية من الهواة ، التي تفصل بين كوكب وأخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة مقدسة يزورها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا سيصبح الإنسان سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهندسا للنظام ، صانعا لمواظم أخرى . وحينئذ سيصير الإنسان كاملا وسيصبح خلقا » .

وبذلك تحقق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فرانسيس بيكون في مدينته الفاضلة (لابلانكس الجديدة) ، بأن^(٥٢) « الكائنات البشرية ستعرف كل شيء في يوم من الأيام ، بحيث يكون يومها أن تفعل كل شيء ممكن » .

وقد نجح النظام في إطلاق الحرية لفريضة التنوع الجنسي واللذة عبر صالونات الحب الحر ، وكذلك لفريضة التعبير بالكلام من خلال ملاهى المناقشات العامة .

كما نجح أيضا في خطة الولادة المصممة عبر الأنابيب ، التي بدأ فيها ولادة أجيال جديدة متحررة من المواقف القديمة القائمة على البتوة والأبوة والأمومة ، وهي مخاض متحررة تماما من الإحساس الفردي ، ومرتبطة تماما بالنظام العام وأعداده التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبرى موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد من اليوتوبيات السابقة في حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التي تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة الشمس : توماس كامبابل - يوتوبيا النظر إلى الوراء : إدوارد ييلامي - يوتوبيا أخيار من اللامسكن : ولیم موريس ، ويوتوبيا الحرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل السبانخ) قد أضافت خطة النظام في الوصول إلى بشر عقلانيين ، وتغيير أنماط العلاقات الاجتماعية ، وإن حافظت على إطلاق الحرية لفريضة الجنس والتعبير والكلام .

تيران في المواجهة :

ثم كانت المواجهة الخامسة في اجتماع القاعة المعلقة . إن النظام العام عادل ديمقراطي . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث خروج على النظام بشكل ديمقراطي أيضا . فبعد أن تزايدت حالات الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط هي : معالجة عقول الحالات المعارضة كيميائيا عن طريق حقن الخلايا العصبية ، لتصويب عمليات الاستقبال والشعور ، وإلغاء الزواج حتى يتحول الشعور الفردي تلقائيا إلى مجال الطبيعي تجاه المجموعة البشرية ؛ وثالثا الانفضال المكر عند تسليم النطفة أو البويضة حتى يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء في المجتمع البشري ؛ وأخيرا إلغاء المساكن ، وأن يستبدلها الفنايق المجانية المجهزة بكل وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ، حتى يصبح المواطن أكثر حرية ، ويتخلص من بقايا غرائز الاستلاك .

وهكذا أخفقت آخر ثورة في التاريخ ، لأن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة ؛ ولكل مخلوق مناهج الخاص ، أو كما سبق أن أطنن توفيق الحكيم^(٢٢) : « نحن نريد لكل عصر جديد إنساناً جديداً » .

لقد تجاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتقدمه هذه الرواية ، محققاً إلى أفق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تعد انكساراً لقفوات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنساني بعلمة وقضايا مجتمعه بخاصة .

وإن ظهرت بعض الهفوات البسيطة التي قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار مناقشة بعض القضايا ، والإطالة في سرات ممدودة في الوصف . وأخيراً ، ربما يكون قد بالغ - في البداية - في إظهار حالات خروج السيد عن مسار حياته - ربما لجلب انتباه القاري - رغم أنه حدث على تكرار كثير ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعتنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقدم لنا رؤى به مستقبل كوكب الأرض ، في رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القاري ، وتشرى فكره .

غير أنه - في الوقت ذاته - يشد انتباهنا ، ولفت أنظارنا ، يجلدنا ، إلى ما يتظرنا هناك من عالم جديد متغير ، متطور . كما أنه - أيضاً - يعمد إلى تيمرية واقعا بكل قساوته وشروبه ، ربما لتفان ، أو لتحاول تغيير هذا الواقع . مسترشدين في ذلك بإسطاطات علله الفاضل ، على واقعنا الم .

فمرحباً برواية « السيد من حقل السباح » عملاً خصباً ، ثرياً ، يخط مساراً جليداً للرواية العربية ، مفجراً الكثير من القضايا الفكرية ، ومصوراً يوتوبيا عصر العلم .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جداً في روايته « رحلة إلى الغد » ، عندما تخيل^(٢٣) أن هناك سجينين قد استبدلاً بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدوا تغيراً هائلاً قد حدث ، وأن هناك جزين يتناحran هما : حزب التقدم العلمي والآل ، وقد فاز في الانتخابات بحكم ، وحزب آخر يطالب بالعودة للمعاش ؛ وقد فاز مرة في الانتخابات ، لكنه^(٢٤) لم يستطع تنفيذ برامج ، ولم يجرِ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ؛ خشية أن يؤدى ذلك إلى جوع الناس ، أو أحداث الارتباك في حياتهم اليومية ؛ فتقوم الثورة فعلاً ضده ؛ لقد أثر السلامة ، واكتفى ببعض مشروعات في مجال الآداب والفنون الجميلة .

ومن ثم يوضح أن حزب التقدم العلمي الآلى هو للتصير ، يرسم سموات نظام الحكم العبدية وعدم عدالته . أما في مدينة هومو الفاضلة ، فالنظام العام الذي يعتمد أيضاً على التقدم العلمي الآلى يختلف من ذلك . إنه نظام عادل . وأمثلة عدالته ونزاهته تصوق الوصف ، منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثوري في الاستفتاء العام . إيفرتك الفرصة للمتشددين عليه ، حتى يقرروا ما يتناحرون - رغم أنه يمتلك سلطات وحيية لاحداها - فاختار عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، و ٩٠ رجلاً) الخروج والعودة إلى الأرض . فحضرهم القائلون على النظام من خطورة اختصارهم . بل وأرادوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات في ذلك الجزء المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتقال اللازمة التي ستعملهم في رحلة الخروج ، وأعاد إليهم الحصوية ثانية .

وهكذا خرج هومو يريوف ورفاقه . ورأوا الحيلة في الخارج عنيقة دعوية في صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بعد أن غيرت في أساليبها المعروفة وطورتها .

المواشئ :

(٦) مقال « القرن العشرون » ، . . . حاضره ومعهه ، أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العدد الخامس - القاهرة ١٩٦٥ .

(٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

(٨) مطبعة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ١١ ، كاريل تشايك . ترجمة وتقديم د . طه محمود طه - مسرحيات ملية - المجلد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ - الدار القومية للطباعة والنشر .

(٩) مقال « الحبال العلى في الآب المري » ، يوسف الشاروني . ص ٢٢٤ . مجلة عالم الفكر - المجلد الحادى عشر - المجلد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر الكوت ١٩٨٠ .

(١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، من كتاب « دراسات في الرواية

(١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف - سلسلة الكتاب الذهبي العدد ٢١٦ - ١٩٧٥ .

(٢) نشرت رواية « السيد من حقل السباح » سلسلة مجلة صباح الخير في اللغة ص ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٤ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءاً)

(٣) الرحلة الثامنة ، ص ١٠٩ ، جيرا إبراهيم جيرا ، مقال (جورج فرويدل الإنسان المهدد) ، منشورات المكتبة المصرية صيدا - بيروت ١٩٦٧ .

(٤) مقال « نجيب محفوظ بين التراث والتراث » ، رجاء الفلش ص ٣٨ - ٤٤ باب أدباء ومواقف - مجلة الفوحة - المجلد ٢٩ مايو ١٩٧٨ .

(٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ أكريس ، منشورات عويدات - بيروت لبنان الطبعة الأولى - كانون الثاني ١٩٦٧ ترجمة : جورج سام .

- (٢٩) رحلة إلى الهند ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم .
(٣٠) رحلة إلى الهند ، ص ١٢٦
(٣١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ٢١ .
(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسل موظف غرفة التحقيقات السيدة ليالي (بعد أن أئتمرت أن السيد مرضي جدا ويجب أن تموده فوراً) : « إذا كان لديكم خلاف آلي في البيت ، فيمكننا استدعاء السيورة ... هل لديكم واحد ؟ » .
ويحيي سؤاله أن الخدم الأتراك ليسوا في حوزة جميع المواطنين . فما هو أساس ملكية الخدم الآلي أو الحصول عليه ؟ لم يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة (والامرغضه يطبق بالنسبة للسيارات الخاصة وملكيتها) .
(٣٣) انظر ملخص لجمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : أعمال الفلاسفة وكيف تفهمهم .
(٣٤) رحلة إلى الهند ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .
(٣٥) رحلة إلى الهند ، ص ١٤٤ : « حيث لا يعمل الساس تزايد إحصائيات الانتعاش الرسمية » .
(٣٦) ذكر كوكرويل وابن هذا الأناجيل في كتابه : « للظهور واللا مقبول في الأدب الحديث » ص ١٤٨ : في سياق تحليله لرواية « نحن » ورواية « مدينة الشمس » تأليف توماس كمبرتلا .
(٣٧) رحلة إلى الهند ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .
(٣٨) رحلة إلى الهند ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .
(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .
(٤١) الإغنية كاراسازوف جـ ٢ ص ٩٩ فيودور فيستوفسكي ترجمة د. سامي الدوري - الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٩ .
(٤٢) أروان من أدب الغرب ، ص ١٩٠ على أدم . فصل « مصر الحسن البشري » كتاب الحلال - دار الحلال - بولية .
(٤٣) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » ، ص ٩٨ بقلم بوريس أناتشيفيكوف ترجمة عادل المعلم مجلة الأدب المعاصر العدد ٢٧ كانون ثلث ١٩٧٨ (العراق) .
(٤٤) المصدر السابق ص ٩٩ .
(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ص ١ . ذكر الدكتور طه محمود أن هذا القطع من كتاب « استشهاد الإنسان » (The Martyrdom of Man) ص ٤٢١ - ٤٣٣ صدر في لندن ١٩٢٩ .
(٤٦) التفكير العلمي ، ص ١٨٧ .
(٤٧) راجع مقالة « السلام والعلم والحريّة » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتاب « مبادئ واقتضاض » ، بقلم أحمد بيه الدين - سلسلة كتب للجميع مايو ١٩٥٦ - دار الجمهورية .
(٤٨) التفكير العلمي ، ص ١٧٨ .
(٤٩) مقالة « تعجب عموماً بين التراث والتراث » : رجاء النقاش ص ٣٩ - مجلة الدعوة العدد ٢٩ - مايو ١٩٧٨ .
(٥٠) « لوران من أدب الغرب » ص ١٨٨ على أدم .
(٥١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » من كتاب « استشهاد الإنسان » ص ١٢ .
(٥٢) « للظهور واللا مقبول في الأدب الحديث » ، ص ١٤٢ وما بعدها .
(٥٣) رحلة إلى الهند ، الفصل الثالث
(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤ .
- الإنجليزية ، ص ١٦٢ د. أنجيل بطرس سمعان - الخلية المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .
(١١) للظهور واللا مقبول في الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كوكرويل وابن : ترجمة : أنيس ركي حسن - منشورات دار الأدب . الطبعة الأولى - بيروت - كانون الثلث ١٩٦٩ .
(١٢) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » بقلم بوريس أناتشيفيكوف ، ترجمة عادل المعلم ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأدب المعاصر للمراتبة العدد ٢٧ كانون ثلث ١٩٧٨ .
(١٣) من مقدمة بقلم أندريه موروا لرواية « رحلة في دنيا المستقبل » ، ص ١٢ هـ ج ، ويترجمه تلمي لونا - كتاب الحلال ١٩٦٢ .
(١٤) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٣ .
(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .
(١٦) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٤
(١٧) اقتضاضات في الأدب العلمي ، ص ٢٠٠ طالب عمران ، مجلة الأدب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول - تموز ١٩٧٨ .
(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٢٢ .
(١٩) بلاط المؤلف نفسه في مجموعة قصصية من أدب الخيال العلمي للكتاب رؤوف وصفي بشتون « غزوة من الفضاء » (ص ٥) ، التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة والأدب - القاهرة ١٩٧٨ ، حيث نجد أن بطل القصة يبلج أيضاً للظهور الإلكتروني في قصة « حب في القرن الحادي والعشرين » لهياله حلا لشكله حبه لزميله ليه .
وهذا التشابه في الأناجيل للظهور الإلكتروني (الذي يعرف كل شيء) بخلافه عن التصيعة ، هو انهيار وارد وتلمي في عصر العلم ، حيث يتحكم العقل الإلكتروني ويسيطر بترك متاعي الحياة للخطقة ، ويثقل في الوقت ذاته للفرقة الشاملة لكل هؤلاء المواطنين ، فكانت قد حدثت عملية إسلال للظهور الإلكتروني بوصفه بديلاً لعلاقة الأوبة أو للصلابة اللتين ينشد من خلالها الإنسان للمعاصر حل ما يتعرض من مشكلات .
(٢٠) رحلة إلى الهند ، ص ١٥٤ توفيق الحكيم ، مكتبة الأدب ومطبعاتها - القاهرة ١٩٧٨ .
(٢١) للظهور واللا مقبول في الأدب الحديث ، ص ١٤٨ .
(٢٢) مسرح للجنة ص ٦٩٩ . توفيق الحكيم مكتبة الأدب القاهرة ١٩٥٠ . وقد أوردتها يوسف الشارون ضمن دراسة الخيال العلمي في الأدب العربي ، انظر أيضاً ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكتاب الأمريكي إيرلانتين بقلم : محمد الحيدني - ملغج من الرواية العالمية - كتاب الحلال أغسطس ١٩٧٥ ص ٣٩ .
(٢٣) التفكير العلمي ، ص ٣٣٣ . غزاد زكريا - عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ - الكويت .
(٢٤) رحلة إلى الهند ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم .
(٢٥) أعمال الفلاسفة وكيف تفهمهم : جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : د. هنري توماس ، ترجمة متري أمين ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، دار البصة العربية أبريل ١٩٦٤ .
(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٩٧ .
(٢٧) مقال « بعد الحرب الذرية » ص ٣٣ - مبادئ واقتضاض : أحمد بيه الدين - كتب للجميع - دار الجمهورية - مايو ١٩٥٦ .
(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ترجمة وتقديم د. طه محمود طه وهي من تأليف كاريل تشابيك

The investigator enumerates the concerns of the explicators in the fields of oral transmission, prosody, rhetoric syntax and morphology, and clinches his argument by showing how these concerns could be brought to bear on modern stylistics and modern literary criticism, or where they would fail from the point of view of a modern. The investigator is especially critical of the explicators' rigid codification of language.

The last contribution in this issue is made by Mohamamed Zaghloul Sallām who presents a study of rhetoric and literary criticism in Egypt in the age of the Mamlukes and introduces us to *Jawhar al-Kanz* (The Gems of the Treasure) by Ahmad 'Ibn 'al-Athir 'al-Halabi 'al-Misri. It is a summary of a bigger book *Kanz 'al-Bara' fi 'Adawit Dhawf 'al-Yasir* (Treasure of Ingenuity Concerning the Tools of Penholders) by 'Ismā'īl Dīn Ismā'īl Ibn Ahmad 'Ibn Sa'īd. The son, Najm a-Dīn, applied himself to his father's book, reducing its length, the book being too expensive for anyone interested in memorizing it.

The investigator is concerned to give the book in question a place among the works that treat of the relationship between rhetoric and criticism. He tells of two opposed forces tugging at this relationship: the first looks at rhetoric as indissolubly linked to the critical process and the second sees that the use of rhetoric in composition is independent of the critical process. The supremacy of the first force leads the investigator to set forth two styles for composition: the first treats of the art of poetry in general, and gives a detailed picture of rhetorical tropes and has for chief exponent Ibn Tabataba in his work *'Iyār al-Shir* (The Measurement of Poetry). The second deals at length with rhetorical tropes, to the exclusion of poetry and all that is related to it, and has for its chief exponent Qudāma 'Ibn Ja'far in his book *Nuqd al-Shir* (The Critique of Poetry). The investigator claims that the two last trends were represented in Egypt in the seventh century of the Moslem era

in 'Ismā'īl Ibn al-Athir's book *Kanz 'al-Bara'* which followed in the footsteps of Ibn Tabataba, Rashīq 'al-Qairawānī and Ibn 'Abū Yī-'Ishā's book *Tajrī' al-Taba' (The Making of Composition)* which followed in the footsteps of Qudāma and Ibn Mungīdh. The investigator points to the characteristic features of a phenomenon that began to appear in the sixth century and was cause for arresting Sheikh 'Amin 'al-Khoulī's attention - a phenomenon that represented two divergent attitudes towards rhetorical composition: the attitude of two peoples of the East: the Iraqis and the Persians who were noted for predilection for evaluation and logical terms, the dryness of evidence, too little interest in literary texts and literary appreciation. The other attitude is that of the Levantines and the Egyptians which is characterized by a taste for literature, little reliance on logical terms, and has great use for literary texts. The differences were recognized by Egyptians who exclaimed: «The rhetoric of the peoples of the East is not like ours».

The aim of the work *Jawhar al-Kanz*, the investigator claims, concentrates on instruction in the rhetorical craft, poetry or prose through training and the use of tools that provide aid in the practice of the craft. What is striking in *Jawhar al-Kanz* is its vindication of prose at the expense of poetry, an utter departure from Ibn Rashīq. The investigator sees that the author's fanatical devotion to the craft impugns on his avowed preference. The gist of the book *Jawhar al-Kanz* is that it accomplishes a number of objectives, being a book of rhetoric and criticism, a treasury of a number of poetic texts by poets of later ages which may not be found in available sources, to say nothing of its illuminating observations about the methods adopted by Egypt and the Levant when engaged on composition.

It may now be said that this issue devoted to our critical heritage has come to a close; it is as well to remember that the heritage would always remain susceptible to fresh investigation.

Translated By
Fakhry Kostandji

task 'al-Hātimī who, in dealing with 'al-Mutanabī's poetry, disregards the cultural contexts that includes the poet's readings, his experiences and its observations. When the investigator comes to examine 'al-Jurjānī's work 'Al-Wasīta (The Meditation), he brings into prominence 'al-Jurjānī's argument that the predecessors had exhausted meanings. 'Al-Jurjānī, he is noted, believed in the spirit of the age, in the presence of originality among the moderns, who stand in contrast to the ancients whose cultural inadequacy prevented them from encompassing some meanings.

The investigator discusses the role of 'Abū Hāim al-'Askarī in laying down the critical rules governing literary thefts when he speaks of the «association of ideas», of the instrumentality of «the cultural contexts» in the provision of similar meanings and of meanings on a double level: the level of the invented meaning and the level of meaning generated therefrom. The investigator also points out to the role of Ibn Rashīq's work 'Al-'Omdah (The Authority) in consolidating the structure of the theory of thefts and his absorption of all the ideas preceding it, and his own contribution to it. At the conclusion of his essay, the investigator pauses at 'Abd 'al-Qaḥir al-Jurjānī who, in his opinion, put the theory of thefts into shape, purged it of many confused judgments and harnessed it to the perception of artistic beauty, with the result that it had gone beyond the pursuit of similarities, assumed the status of thought profiting from thought and turned into a means of expression invented by the genius peculiar to every poet.

With 'al-Hādī al-Jalīlī critical interest focuses on the explication of text as a distinctive feature of the repeated sequence of commentaries on the works of Arab poets, thus causing us to reflect on the nature of literary criticism in the product of the commentators and on how far they have succeeded in their self-assigned task of practical criticism.

'Al-Hādī al-Jalīlī queries the characteristics of the Arabic commentaries on 'Abū Tammām. He takes stock at the outset of the controversy raging over 'Abū Tammām and dividing the controversialists into two opposed groups: supporters who see that she is the chieftain of poetry, one who initiated a trend followed by every competent practitioner that came after him and was styled upon attaining distinction a follower of 'al-Ta'; and detractors who censured him severely. Literature and literary criticism profited from the controversy. Literature, in particular, was strongly invigorated by it. The result was an abundance of commentaries on 'Abū Tammām which contain, the investigator claims, valid judgments that tell how the Arabs set about the explication of texts, and that point

the way to likely development of their methods which anticipate the methods of modern stylistics.

As to commentaries on poetry, they passed, in the writer's estimation, through three stages. The first is that of the oral transmission of poetry. It was marked by occasional and feeble commentaries. The second stage concentrated, at its inception, on the compilation of poetry and on having it written down, with al-Souli as a representative figure, and then concentrated on the grounding of poetry in critical process wherein explication had an existence of its own. The third stage brought explication to full maturity with 'al-Marzuqī, 'al-Ma'arī and 'al-Tabrizī as its chief exponents. All these explicators were concerned with the lexical elucidation of verses, treating each line of verse as one semantic unit independent of the other verses in the poem. The elucidation of verses merged from the start with some sort of criticism wanting in objectivity in the practice of 'al-Souli and achieving a measure of objectivity in the practice of 'al-Amīdī. As to the critical pronouncements of 'al-Ma'arī and 'al-Tabrizī, they came close to being sound judgments.

Whilst all explications adopted a unified attitude towards language codifying it into a stately elevated language or a vulgar, mean, debased one, 'Abū 'al-'Alī 'al-Ma'arī was careful to trace the semantic development of the word "explicate". 'Al-Ma'arī and 'al-Tabrizī called attention to a characteristic feature of 'Abū Tammām's poetry - its deviation from the norm. This credited 'Abū Tammām with being a creator whose new turns of phrase had had no precedent in Arabic poetry. They likewise called attention to his peculiar use of some words in senses unwarranted by common usage. A gloss on some historical event was occasionally called for by their concern to elucidate the text. 'Abū Tammām's borrowings were highlighted. A further development in explication occurred when 'al-Marzuqī started to use syntax and rhetoric to elucidate meanings. In the final stage of oral transmission the one verse acquired more than one form (this was due to al-rawī's role in transmitting poetry orally), and the authenticity of the verse had to be established. 'Al-Ma'arī had to compare one verse form with another to satisfy his urge for certainty. Certainly eluding him, he had to propose an alternative verse form. Concern with meanings for the elucidation of a verse form led to what the investigator calls «semantic criticism». Thus 'Abū Tammām's achievement had to be assessed with reference to his borrowings from his predecessors. His originality had to be established on the strength of whether his borrowings had already entered into the common property of all poets or had still to be regarded as the private property of his predecessors.

religious thought which reflected the opposition between the ruler and his faction on the one hand and the subjects on the other and as a corollary the opposition between two social and intellectual attitudes. At its inception the Abbasid Caliphate leaned towards the «followers of reason», and in later times veered towards the traditionists.

'Ibn al-Mu'tazz's writings are closely related to the climate of opinion generated by the traditionists who were represented by the grammarians on the one hand and the followers of 'al-Hadith on the other. He was devoted to the traditionists, his mentors, and likewise had to show deference to their frame of mind—deference dictated by his social and political position, and reinforced by his class consciousness. All this was articulated in his creative and intellectual practices which intersected with the thought of the Hanbalis at the two points of predestination and traditionism.

'Ibn al-Mu'tazz's vision was intended to provide a rationale for a fixed social order based on predestination and traditionism and likewise a rationale for a fixed literary order based on a natural tendency to creativity and the doctrine of classicism, thereby firmly establishing the parallelism between the two orders. This is made manifest in his work *Tahqiq al-Shi'ar* (The Classes of the Poets) which had been utilized by the 'Abbasids as a tool of ideological publicity. In it homage is paid to the outstanding poets who had praised members of his 'Abbasid household, to the exclusion of all poetry to the contrary, and warm appreciation of the Abbasid Clients like Sadif, 'Abu Dolama and Manjur 'al-Namiri is unmistakably articulated.

His work *Fuṣūṣ al-Tamūdhī* (Discourses on Similes) opens on a striking note of contempt for the ethics of the common people and proceeds to divide learning into classes, the lowest of which relates to the common people and the highest to kings, establishing on *rasūl* principles of novel writing on the one hand, and the appreciation of literature on the other, and thereby transforming the aesthetic value into class value in many cases. To the investigator, this class consciousness is concerned to provide a rationale for the comfort and luxury enjoyed by his class, which thing contradicts traditionism in faith and denies predestination in ethics. But this pampered scholar is not short of theological casuistry whereby he can offer a plausible distinction between unseemly behaviour and heresy.

The investigator points out that 'Ibn al-Mu'tazz's work *Tahqiq al-Shi'ar* (The Classes of Poets) involves a definite political goal bearing on the conflict between the 'Abbasids and their political opponents. It juxtaposes,

however, a literary goal with the intended political one. From the literary perspective it is a work about the modern classes of poets whose new methods and new techniques had evoked critical responses of a contradictory nature.

If we seek to identify the political purport of the work, we will find it embodied in the term «moderns» and the term «classics». The poets most highly spoken of in the *Classes of Poets* are the ancient poets to whom poetic utterance came naturally, spontaneously. They stand in contrast to poets who rely on artifice, i.e. «the moderns». Any novelty, however attractive it may be is to be rejected as a sign of affectation, an irrelevancy.

With Mohammed Mustapha Haddara, we are admitted to the domain of plagiarism or literary thefts, which is one of the outstanding features of our critical heritage. To the writer, its importance lies less in its being one of the critical issues that had exercised the Arab mind than in its being one of the standards that determine the extent of the poet's or the prose writer's originality as well as the degree of his indebtedness to those who had preceded him. Though the word theft is the carrier of many meanings in the literary realm, to the older critics it meant all varieties of imitation, borrowings, citations, alterations and such like things. If we recall that the issue of literary thefts had coincided with the appearance of the raw (the rhapsode) on the scene of pre-Islamic poetry, we have equally to recall that it had been present in classical antiquity. Probably it was more common in those remote epochs, because in the absence of copyright thefts were not punished. The writer does not make a secret of the division of the ancient Arab critics over the definition of thefts and of the divergence of their judgments. But the writer is not at one with some modern critics who argue that the critical study of thefts did not emerge until the coming of Abu Tammām, that criticism when it dealt with thefts was not impartial. However, the investigator, in examining the issue from the second to the fifth century of the Islamic era, does not find the scene extremely bright or extremely gloomy. There were illuminating critical observations as well as dark spots.

The investigator pauses at 'Ibn Ṭabāṭaba who is regarded as one of the most influential theorists of literary theft. His contribution termed by modern investigators «poetic context» was embodied in his work *Tahdīb al-'Uṣṭāḥ* (The Cultivation of Temper), now lost. Whilst 'Ibn Ṭabāṭaba is concerned with «the poetic context», 'al-Amīdī is concerned with «the cultural context» that is to say, the circumstances surrounding environment, society, the natural world and language generally. The investigator does not overlook the controversy aroused by 'al-Mutanabbī's poetry. He takes to

criticism, drew sustenance from Aristotle's mimetic theory. The writer analyses Hasem's definition of poetry and points out that he focuses on a set of critical terms, the most important of which are 'imitations', 'poetical conceptions', 'image - making' and 'imaginings', and she therefore recognizes that art presents four facets of vision: (a) the world as it impinges on the understanding of the artist (b) the artist as a perceiving agent (c) the work of art (d) the recipient of the work of art. To Hasem, imitation embraces all that comes within the poet's experience and his perception of things external, and falls into four divisions: imitation for embellishment, imitation for burlesque, parody and satire, imitation for verisimilitude and total imitation. To her, imitation is intended either to make something attractive, so that it finds favour with the recipient and sways his impulse for action or to make something repulsive so that the recipient turns away from it in disgust.

The writer pauses at the term 'imaginings' which is to Hasem the inventive power. That is because it is in charge of three faculties: (a) the faculty of memory (b) the faculty of judgment (c) the faculty of making. The faculties in question are held responsible for a clear, systematic and organized memory, for the poet's capacity for verse-making, for evolving style, and for accomplishing ends. In retailing the purposes and methods of poetry, Hasem emphasizes the utmost importance of poetry and the poets.

So much for poetry. We now turn to some significant critical phenomena that bear on literary expression of a different calibre. Ignatius Kratchowsky, the Russian orientalist, is concerned with a critical study of the art of the Arabic Badi' (rhetorical tropes) in the ninth century A.D. His study is brought to our notice in an Arabic translation by Makarem 'al-Ghamri. Kratchowsky aims at outlining the origins of 'al-Badi' and stresses its prominence as a characteristic feature of Arabic literature in the early beginnings of the ninth century.

The writer maintains that three systems of al-Badi' were known to world literature: (a) the Greek (b) the Indian and (c) the Arabic. Next she raises the question *elsa* there any likely impact of the Greek 'al-Badi' on the origin and growth of the Arabic 'al-Badi', any trace of Aristotle's thought in the Arabic works of 'al-Badi'? The writer disclaims any Greek influence, for the Arabic works of 'al-Badi' were born under an entirely different climate, nurtured by Arab linguists who exclusively relied upon their native heritage. The writer even goes so far as to disclaim any Aristotelian influence on the development of the critical studies of Arabic poetry.

She argues that the conventions of 'al-Badi' in Arabic literature have deep roots in native soil, especially in the

well-known work 'Al-Badi' by Ibn al-Mu'tazz who is reckoned a pioneer in the field. Ibn al-Mu'tazz demonstrates in his well-known work that 'al-Badi' is not an innovation of modern times, that the elements of this style have affinities in the Koran and the Tradition, and that the dispute resolves itself into the fact that this style did not figure so prominently in the past. Though Ibn al-Mu'tazz is connected, in the investigator's estimation, with 'al-Jahiz, an encyclopedic scholar and a natural philosopher who had dealt with some critical issues, 'al-Jahiz's point of view is at variance with that of the author of 'al-Badi'. In fact, the distance between them is so great as to persuade us initially to claim that al-Jahiz could never be credited with having been a direct predecessor of Ibn al-Mu'tazz. The whole mental set-up of 'al-Jahiz denies the possibility of any such a systematic analysis of poetic style as was undertaken by Ibn al-Mu'tazz who is reckoned the first of Arab critics in that regard. Therefore it cannot be assumed that his method derives from 'al-Jahiz or that it is in any way indebted to him.

The third exponent in this study of the Arabic 'al-Badi' is Qudamah Ibn Ja'far whose work *Naqd 'al-Shi'r* (The Critique of Poetry) is, in Kratchowsky's opinion, superior to that of Ibn al-Mu'tazz himself in respect of its wealth of material and its thorough plan. The investigator adds that the book's impact strikes sometimes a strange note, which may be accounted for by the writer's pre-occupation with philosophy and logic and his close relationships with the translators of the Greek heritage.

The investigator brings her study to a close with the assertion that the poet prince takes precedence over the delightful encyclopedic 'al-Jahiz and the sophisticated Qudamah, the disciple of the Greeks. She also raises this question: "Wouldn't the course of the Arabic 'al-Badi' have run differently if 'al-Jahiz's philosophical thoughts had impregnated Ibn al-Mu'tazz's aesthetics and Qudamah logical method?"

Ibn al-Mu'tazz is again the subject of Gáber 'Asfour's essay *«A Modern Reading into An Older Critics»*. In it he argues that the conflict between the ancients and the moderns in the third century of the Islamic era, was the driving force behind the poet-critic, the Caliph 'Abdullah Ibn al-Mu'tazz. He points out that the label 'ancients' stands for the 'traditionists', the 'classicists', the label 'moderns' for the 'innovators', "the followers of reason". The opposition between the 'ancients' and the 'moderns' is an opposition between religious conservatism and literary inventiveness, an opposition that has deep roots in a historical conflict. The dichotomy between the two schools of literary expression was mirrored in the dichotomy between two schools of

semantic structure in one verse. The language of poetry is tied to this dominating rhythmical structure. As for the poetic act, it is regarded as a transformational one that alters the nature of language itself, and phrases it afresh, so that it answers to the requirements of the language and rhythm patterns. The creative act assumes, under the circumstances, the status of an equation to the authority imposed and transcends it as well at one and the same time. A number of critics, especially those influenced by philosophical explanations, were anxious to bring into prominence the dialectical relationship between the nature of poetry and its function, and emphasized the importance of the terms «image-making» and «imitation». They provided substantial contribution to poetic theory that shows that the Moslem philosophers, poring over Aristotle, had scaled unprecedented heights of theorizing. This is especially true of Ḥazem 'al-Qarṭajānī and 'al-Sijīlīmī in his work 'Al-Manẓar 'al-Badī' (The Exquisite Tendency).

'Al-Sijīlīmī had discovered that what poetry communicates is how poetry communicates - a discovery which issued in pulling down the barrier between function and method. If choice - in the sense of altering language conventions - requires the departure of language from normal discourse, this means that the provision of denotation pursues the path of choice, transformation and the representation of one object by another in the hunt for strict similitude and subtle relationship. The creative act, as it alters the method of expression through the introduction of alterations in the language structure, must necessarily change our outlook on the cosmos and depart from the established coherent pattern of things that is in harmony with the prevailing order.

The concept of poetry did not confine itself to a free manipulation of language structure alone. The investigator brings to focus the observations of 'al-Qāḍī 'al-Jurjānī, 'al-Jāhīz, Ibn Wabb and others that provide that poetry be separate from religion, that it departs from the laws of the mind. Such observations rest upon the particularity of poetry. That rhetoric had been concerned to explain the creative phenomenon and reduce it to general laws does not mean that adherence to the generative formula of these laws is confined to the poetic act alone, to the exclusion of prose. Adherence to the same laws is bound to evoke a response in the hearer irrespective of the distinctive features of poetry. That is because they are universal laws. They equally apply to poetry and prose, and concentrate on literary expression as opposed to ordinary discourse.

Poetic structure, according to the tenets of old criticism and rhetoric is generated by discourse under a special guise. Poetry is a manner of writing and a

potentiality of discourse organization. Poetic structure is thus a specific genre. Poetry and prose thus derive from it. Therefore the provision of meaning or some sort of meaning that produces in the hearer a poetic effect is not peculiar to one particular manner of writing. A good deal of what is termed poetry is verse stripped of poetry; and a good deal of prose is poetry though wanting in measure and rhyme. The investigator concludes his argument with a discussion of the movements of innovation in modern Arabic poetry and advances the view that the critical writings that take more interest in poetic structure than in poetry have come into being to provide an alternative to the old critical theory, the death of which they announce most emphatically, and to initiate a new critical movement that focuses its transformational operations on measures and rhyme. The writer calls in question the old rhetoric and the old theory of meaning, and tries to determine the extent of their responsibility for the retreat of poetry.

Ḥazem 'al-Qarṭajānī's study of the nature of poetry is the subject of Nawāl 'il-Ibrāhīmī's critical essay. She brings into prominence his important place in the scheme of the critical heritage, and emphasizes that his work *Minhāj 'al-'Uḍabā' wa Sirāḡ 'al-Bolaghā'* (The Method of the Masters of Language and the Lamp of the Men of Letters) is the most articulate attempt in the whole critical tradition to provide a poetic theory and to trace Arabic poetry to its original sources. The place she assigns to his work is only comparable to that of Ibn Khaldūn's *al-Muqaddimah* (Prolegomena) to the social sciences. That is because Ḥazem and Ibn Khaldūn were alike in having lived in the seventh century of the Islamic era, which was a century of decline, and in having earned well-deserved renown. The *Muqaddimah* is to the social sciences as *The Method* is to the long career of poetry criticism in the Arabic literary criticism. Ḥazem's theorizing on poetry has its basis in the cognitive theory of imitation, especially in its Aristotelian interpretation as well as in the Moslem philosophers' understanding of it. It was natural enough that the theory of imitation should prevail in those times and that is for two reasons: (a) the overlapping of spheres of human knowledge, the immaturity of so many of these, and consequently the absence of independent areas of specialization and independent procedures; (b) the Medieval philosophers' concern with the vexed question of human conduct and the nature of values.

The writer is of opinion that though the notion of imitation is old history, it was fully developed into a theory by Aristotle. This made it possible for Moslem philosophers to make creative use of it. The Arab heritage of poetry criticism, most of which is applied

possible for him to analyse the term *ʿaṣmā* in its relationship to ordinary and artistic usages. His next job is to trace it in the works of critics, theorists and linguists.

The term *ʿaṣmā* is defined by Abū Hilāl al-ʿAskari on the basis of harmony or discord with denotation, the evidence, the trace, the token and orthography. A modern thinker, Zakī Naṣīb Maḥmūd defines it as a term that stands in contrast with *ʿayn*. The *ʿayn* does not merely denote. There is something more to it than that. There is connotation that operates by creating an emotional charge of a deliberate kind. Thus the symbolic process acts as a transformational agency converting what is not by itself concrete into something concrete. Feelings, which are psychological states, are converted into words spoken and written.

The investigator next moves on to a study of the bearing of the concept of *ʿaṣmā* on the process of *ʿrṭhōrīqā* as expounded by al-Jāhīz who used the term *ʿrṭhōrīqā* as a preamble to his talk about the means of cognition enlisted by man to achieve his ends, whether apparent or concealed. To him *ʿrṭhōrīqā* is a term inclusive of all that unveils meaning and reveals conscience: «Whatever you use to realise comprehension and elucidate meaning, that is *ʿrṭhōrīqā*». Al-Jāhīz enlarges the scope of denotation so as to include words and otherwise, such as gesture, script, context of situation which is the state of being audible without utterance and making gestures without use of the hand in the manner of heavens and earth denoting the creator.

The scope of sign narrows down when it comes to bear on language, since there is for every notion of the understanding a given word that indicates it. This is al-Fārābī's definition of *ʿaṣmā*. The categories issue from what is spoken, whether it is denotative or not. As for the more definite meaning, it must be related to denotation, be it noun or word or article. Thus the sign has two aspects: one is hidden and the other plainly concrete. Their relationship is based on correspondence. It is not a natural relationship that renders their association inevitable. There is but a conventional association potentially incapable of being, or potentially capable of assuming a different guise.

The investigator then turns to Ibn Jinnī's notion of *ʿaṣmā* the existence of which is necessary for the revelation of the identity of things. This stems from intention and consciousness of what is agreed upon. The investigator points out that the dominant view of *ʿaṣmā* among the ancients had a dual aspect. There was the conception formed by the understanding, and there was also the concrete external world apprehended by the mind. All knowledge for them represented the

objects of the external world as apprehended in some manner by the reasoning faculty.

On the other hand, the investigator sees that the position taken up by 'Abd al-Qāḥir al-Jurjānī does not resolve itself into a partial process solely concerned with the meanings of a single word. His theory of *ʿaṣmā* and semantics prescribes that one must not halt at the meanings of a single word, but go beyond so that the elements of composition may constitute a coherent semantic whole. The writer next investigates the relationship between the word - the sign, that is - and the meaning as explained by al-Rūmī, al-Sakkākī and Ibn Jinnī and concludes that they all had exerted strenuous efforts, that they had persisted in their untiring endeavours to unveil the words-meaning relationship. But for all that, their labour remained restricted and partial, missing the integrated structure of language as a firmly sustained pattern.

Transition from the contemporary understanding of the sign in the tradition to an inquiry into poetry and its salient qualities as exemplified in the tradition is effected by Hammūdī Samūd. Initially he sees that the modern Arabic critical discourse is marked by such rancour and torn by such irreconcilably warring ideological and literary divisions that all parties concerned are involved in virtual estrangement. Yet this same critical discourse betrays ambiguity of concepts, their interrelatedness, and sometimes their confusion, and thus it is not qualified to meet the requirements of an illuminating inquiry. In his study, the writer distinguishes between two concepts of poetry:

(a) poetry as a mode of writing, and (b) poetry as a quality of discourse. The two concepts are an extension of the existing duality of poetry and poetic structure in modern studies, in the sense that poetry is a particular mode of writing and poetic structure the embodiment of the universal rules of composition.

The founding of the new writing requires, in the investigator's view, a true understanding of the ancients' concept of poetry. The concept, as the old texts make clear, is based on the fact that *ʿaṣmā* was used to describe the sum total of the language achievements and was entered under what the ancients had called *ʿThe Structure of Statements*. This was especially true of Ibn Waḥb al-Kātib, Ibn Taḥīb al-ʿAlawī and Ibn Rashīq who affirmed, among others, that regularity in measure and rhyme is reckoned a peculiarity of the external structure of poetry. They recognized, however, that this peculiarity is not a final criterion. It functions as a fetter, whereas the poet displays his dexterity in his superiority over the fetter imposed and in the fusion of the vocal and the

Koran, which can only materialize by effecting a dichotomy between words and meaning, language and thought, must inevitably lead to some sort of language «conventions» prevalent at the time it was revealed. This means that interpretation which presents the intellectual aspect of the literary and cognitive field would be fettered by the language «conventions» as it was in existence at a specific time. This makes it evident that language had to be adopted as an authoritative frame of reference restricting thought. Since the problems of al-Kalam are of a metaphysical nature, the language that delivers the final verdict on these problems would appear to be of kindred value. The conclusion would be the dominance of language over thought, words over meaning, the method of discourse over reason - the same conclusion arrived at by the theologians.

This conclusion was doubly endorsed in the field of rhetoric. Studies in rhetoric were concerned, on the one hand, with the problems of al-Kalam school, and with those of the theologians on the other. Opinion on any question of rhetoric came to be fettered by what would issue from it on the level of al-Kalam and theology at one and the same time. It was directly made subject to the requirements of the two disciplines. The rhetoricians were yoked to the old language «conventions» and considered it a frame of reference of supreme authority. The rhetorical standard was firmly fixed. It prescribed adherence to the method of the predecessors in form and content. When the content exhausted the possibilities of repetition and chewing the cud, the authority came to be vested in form - in words and verbal decorations, that is.

An important conclusion is reached by our Arab thinker from the Maghreb. The literary mind formed within the context of the words-meaning problem must have its genesis in words. It would address itself primarily to the method of discourse, not of reason. This being so, discord between words would be avoided, but discord between ideas would not be heeded. Above all, interest in the method of discourse would lead to the suspension of mind control. As a result the meaning communicated would flow unquestioned, unchecked into the consciousness of the speaker and hearer alike, and would be acceptable to both.

From 'al-Jābirī was pass on to Yūsuf Bakīr who is concerned with the place of the «poetic contexts» in the Arabic tradition of literary criticism. This causes him to reflect on the literary situation obtaining to-day and to lament its shortcomings. So many of our critics, he observes, do not measure up to what is expected of them. Creative writing, he argues, comes from the fusion of the culture of the poet, his experiences and his agony at the moment of creation. But some critics separate the two

aspects of creativity. They fall prey to the common fallacy that literary creation is but the product of the sheer force of inspiration, that a poet need not be well-read or well-trained in the exercise of his mental faculties.

Pursuing this thread of argument, he points out that this attitude was exemplified by a number of Greek poets and critics, and some Arabs who walked in their footsteps, exalting talent alone, and paying no regard to the psychological basis of artistic creativity, termed «the acquired factors». The writer notes that the true equation is evidenced in the fact that culture does not create talent, and that its absence kills talent or chokes it. He calls our attention to Taha Hussein's strictures on modern Arab poets. They were guilty of self-complacency and mental laziness. That is why their poetry was so stilted. They had turned away from reading, study, research and contemplation, relying upon their conviction that «they are possessed of imaginations», no more; but the fact is that «it is not true at all that poetry is pure imagination».

The writer, then, turns to his original topic. The briefest definition of the «poetic contexts» is that it is the closest familiarity with the poet's predecessors, the acquisition of an adequate and varied culture and the pursuit of extensive reading. Our older critics recognized from the time criticism emerged as a discipline, represented in its initial stages by Bishr Ibn al-Mo'tamer and al-Azma'i, the two-fold process and made it part of their physical system. A great many of them focused on natural tendency and talent, and emphasized the vital role of the machinery or tools on the one hand, and «the acquired factors» or the «contexts» on the other. The writer divides the tools into three groups: (a) «the cognitive group», (b) «the artistic group», (c) «the exclusive group». «The cognitive group» embraces the subjects of religion, the events connected with the life of the Prophet and the Holy Traditions, the chronicles of the Arabs, their genealogies, their merits and demerits. «The artistic group» consists in committing the Holy Koran and the Holy Traditions to memory, in familiarity with the literary heritage of the predecessors and in learning portions of it by heart, in a fine command of the language, a knowledge of syntax, morphology and the branches of rhetoric, and in initiation into the Arabs' views about the fundamentals of poetry. «The exclusive group» embraces prosody, rhyme and what relates to «correctness» in language, which generally speaking is its evaluative aspect.

So much for the «poetic contexts». Our next topic takes up the concept of «signs» in the critical tradition. Mubammad 'Abd al-Mutaleb begins his investigation by referring us to the science of lexicons which makes it

also derived impetus from the emergence of certain literary and intellectual tendencies. The writer is of opinion that literary criticism was not far from being affected by the religious current in the Umayyad period; this, though, did not bar out the presence of a trend that evaluated poetry on a purely artistic basis, far removed from ethics and values rooted in the religious current. The writer attributes the presence of that trend in literary criticism to the cultured Arab's gleanings from the tradition and his encyclopedic knowledge. A ferment of critical activity was in evidence. Critical energies went into the study of the poetry of Omar Ibn Abi Rabi'a. They were buttressed by the aesthetics of the age, inherited poetic patterns and a new perspective on poetry that gave prime attention to the text and focused on it. Similarly literary comparisons came into being and their role in directing criticism and imposing some measure of rigour and objectivity was brought into prominence. There was also the controversial issue of «the ancients» and «the moderns» which provoked protracted discussions, discussions that dealt, among other things, with the problems of *al-Badi'* (rhetorical tropes) and literary thefts. The writer brings his critical itinerary to a close with Abd al-Qahter al-Jurjani and his theory of verse, and then raises the question: «To what extent can this criticism be considered as original and independent?». The writer has succeeded in grasping the truth about some interconnected links that are of vital importance in illuminating the evolution of Arabic literary criticism. Still there are some missing links from the chain; and on these we depend for fathoming out the mystery of our Arabic literary criticism. The writer ends by springing a surprise on us. The older critics must have drawn on one common source hitherto unknown.

From the Maghreb comes the Arab thinker Mohammed Abed al-Jabri who investigates the mystery of the missing links in his interesting study of the relationship of words and meaning in the Arab arts of literary expression. He focuses on two topics of fundamental importance: the logic of language and the semantic problem and next the method of discourse and the method of reason. To him the chief cognitive problem in the Arabic practice of the art of rhetoric lies in the nature of words and meaning. The problem makes itself manifest on all fronts: first in parsing - the provision of signs determining meaning in syntax, that is; secondly in morphological variation as well as in the logical content bound up with it, which is the substance of morphology; thirdly in semantics with its indissoluble links with theology; fourthly in the issue of the unambiguous Koranic verse admitting of one meaning and the ambiguous Koranic verse admitting of more than one meaning, of the limits of interpretation, of the in-

imitability of the Koran and all related subject-matter such as the assumptions about the origins of language in the discipline of *al-Kalam*; fifthly, the mystery of rhetoric and whether it resides in words or in verse; and finally in the relationship between discourse and the method of reason which is the substance of the art of rhetoric.

In an exhaustive study of these issues as set forth by pre-eminent Arab scholars like Sibawayhi, Ibn Salf al-Serah, Abu Hashem al-Jabali, Abu Hayyan al-Tawhidi and al-Sakkaki, the writer concentrates on the mechanism of the literary mind and its mode of activity, which is his main concern. This outlook upon words and meaning as independent entities issued in a dichotomy between words and thought which in turn led to a weakening of interest in the process of thinking itself. Though rhetoricians took up varying positions concerning this problem, they relied in their study of the text on words in the first place, and on meaning next. As for syntactical investigation, it was converted into a primarily logical investigation which caused grammarians to pursue the words-meaning issue at the vertical and the horizontal level. This led necessarily to a departure from the domain of syntax and to the proposition of theses much more closely allied to logic than to language. Rules of syntax came to be recognized as rules for thinking, and language ceased to function as a mere medium for thinking and a mirror of it. Instead it hardened into a set of word patterns.

In regard to theology, it followed from the primacy of words over meaning that the theologians, in legislating for the individual and the community alike, initially started from words as a denotation of meaning, from the language «conventions» on the factual and the figurative level, that is. They overlooked, or all but overlooked, the intents of jurisprudence. They indefatigably worked to tip the balance in favour of language. Thus far from building up jurisprudence upon universal laws drawn from particular jurisprudential rulings and adopting a sensible procedure that aims at the public good and that develops with the progress of time, they made legislation hinge upon the fetters of the words-meaning relationship, which is but a limited relationship, however vast the Arabic vocabulary may be. This imposed severe restrictions on jurisprudence, with the result that the door was inevitably closed against any attempt to let in fresh air.

In the field of *al-Kalam*, surrender to the lure of the words-meaning labyrinth led to the choking of reason and playing down its role, even though *al-Kalam* adopts reason, as al-Mutazilites argue, as one of its fundamental principles. To urge the eternity of the meanings of the

THIS ISSUE

ABSTRACT

Pand, having expatiated on the aspects of ideological modernity in its two previous issues, now resumes its exploration of the characteristic features of our critical tradition. In so doing, it does not merely give a well-balanced presentation of areas of literary criticism, but pursues its favourite quest for the roots of the literary criticism of the Arabs, enlisting the discipline of dialectics in the process. Thus it does not pause at the frontiers of induction; does not content itself with the chronicling of phenomena. Its prevailing tendency is concerned with the discovery of the influential factors that shape thought, define its constituents and form its patterns. Its actuating motive stems from the firm conviction that any systematic contribution to critical theory places in the hands of the researcher a new tool for the revision of his heritage, for making the best use of its treasures and for generating energies therefrom.

The initial stage in our journey is undertaken by **Ahmad Taher Hamamain** whose investigation dwells on the tributaries of the literary criticism of the Arabs. His main concern is with sources and analysis. He begins his discourse by calling our attention to the synthetic quality of our critical heritage, which is made the bearer of such a jumble of overlapping views that it is extremely difficult for the investigator to find a hard and fast line of

demarcation between one critic and another. On this basis the writer rejects the term «approach», because «approach», he argues, is more particularised, more distinctive. He would rather use the term «viewpoints» which would make it possible for him to distinguish a number of levels that had previously formed the basis of evaluating Arabic poetry. There is the level of lexical competence, which stands for what may potentially be called the theory of language perfection; there is the level of rhetoric, which calls into being the theory of rhetorical beauty. Then there is a string of logical, religious and moral reflections which, he maintains, would complete the critical structure.

The writer embarks next on an attempt to explore the tributaries that have sustained his viewpoints. His aim is to define the relationship between the literary criticism of the Arabs and other human disciplines. In spite of the difficulty of determining the early beginnings of this criticism, the writer succeeds in providing some clues that show the presence of literary criticism in the pre-Islamic era, and that further prove that it was ancillary to poetical composition. The tributaries of this pre-Islamic criticism took their rise in the values of the social milieu, its language foundation and its public taste.

Development came in the wake of the Islamic creed. It



Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHAITH

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART I

○ Vol. VI ○ No. 1 ○ October—November—December 1985

فصول

مجلة النقد الأدبي

تراثنا النقدي

الجزء الثاني

المجلد السادس - العدد الثاني - يناير/فبراير مارس ١٩٨٦



فصول

مجلة النقد الأدبي

تراثنا النقدي

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الثاني ○ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٦

٦

مجلة النقد الأدبي

مستشارو الشرع

زکی نجیب محمود

سہیر القلماوی

شوق، ضیف

عبد الحميد يونس

عبدالقادر القط

مَجْدِي وَهَبَ

مضطرب، سوف

نجیب محفوظ

سُحُفٌ كُفٌ

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

... والاقتصاد من منظور .

من مئة (أربعة أمتار) ١٥ مترات للأفراد . ٧١ مترات للأفراد

مصاريف البريد (البلاد الغربية - ما يقرب من ٥ دولارات)
(أمريكا وغرباً - ١٥ دولاراً)

• رسول الانبياء كانت على النعمان القابل .

● علة قبول

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

Wafra - Waf-9 - Waf-00

الإعلانات : ينظر عليها مع إدارة الملتقى أو مكتبها التنفيذي

• الاشتراكات :

الاحكامات من قضاة

۵۰۰ قرشاً + معارف الیہ ۱۰۰ قرش

مجلس الشيوخ

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
	هان جيلدر	بدايات النظر في القصيدة
١١	ترجمة : عصام جى	مفهوم الشعر عند السجلماسى
٣٤	ألفت كمال الروى	أبو تمام في « موازنة » الأمدى
	سوزان بينكى ستينكيتش	حصر المؤسسة النقدية لشعر البعيج
٤٢	ترجمة : أحمد عثمان	جماليات القصيدة التقليدية
٥٩	شكرى محمد عياد	بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية
	باروسلاف ستينكيتش	ابن قتيبة وما بعده . القصيدة العربية الكلاسيكية
٧١	ترجمة : مصطفى رياض	والأوجه البلاغية للرسالة
٧٩	عبد الحكيم راضى	التقد اللغوى في التراث العربى
٩٠	مصطفى ياصف	عن الصيغة الإنسانية للدلالة
٩٩	لطفى عبد الديع	دراما المجاز
		بساكيسر المصطلحات النقدية
		قراءة في كتاب « طبقات شعول الشعراء »
١٠٧	رحمة عبد	لاين سلام الجمعى
		وثائق :
١٣٣	تحقيق ودراسة : سيد السراوى	كتاب العروض للأعشى
		● الواقع الأدبى :
		○ تجربة نقدية .
١٦٥	مدخل إلى شاعرية الشايف .. حاتمى صمود .	الأشواق الثالثة
		○ مناقشات
		— مشكلة الهجرة في أعمال
١٧٩	وهب رومية	« محمد عبد الولي » القصصية
		○ مراجعات :
٢٠٤	دفاع عن فليل سعد مصلوح	في مسألة البديل لعروض الخليل
		— مفهوم الأدبية في التراث النقدي
٢١٨	عرض ومناقشة : أحمد طاهر حسنى	إلى نهاية القرن الرابع
		— نموذج الخطبة / التكفير والبحث
٢٢٩	وليد منير	عن شاعرية النص الأدبى
		○ رسائل جامعية :
		— الاستعارة بين النظرية والتطبيق
٢٣٤	عرض : عبد القادر زيدان	حتى القرن الخامس الهجرى
	ترجمة	This Issue
٢٤٦	سوزان بينكى ستينكيتش	

تراثنا النقدي

الجزء الثانى

أما قبل

. . فمئذ اللحظة الأولى التي ظهرت فيها هذه المجلة كنا حريصين على تأكيد علاقتها بالتراث واهتمامنا به ولكن من مطلق يتخفف عن مطلق الترائين التقليديين ؛ فنحن لا نرى في التراث كياناً معزولاً قائماً بذاته ، ومتفلقاً عليها ؛ ولا نرى أنه يمثل الصورة المثلث التي يحث لنا أن نتياكي لا تفقادها ، أو التي يتحتم علينا أن نسمى إلى استعادتها على ما كانت عليه ؛ ولكننا نتعلق في هذا الاهتمام من تصور آخر ، نرى فيه هذا التراث جزءاً من بنية حضارية أشمل ، تضم الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل جميعاً . وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية متتهية ، ولكنها بنية مرنة ، قابلة للتشكيل وإعادة التشكيل بلا نهاية ، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود . ومادام العقل العربي الذي أنتج هذا التراث ، هو العقل العربي نفسه الذي مازال يتبع ويدع ، وهو العقل العربي نفسه الذي سيكون متجا ومبدعاً في المستقبل القريب والبعيد . مادام الأمر كذلك ، فإننا نستطيع في الحتمتان أن نقول إن صياغة العقل العربي لم تتم قط بصورة نهائية ، وما كان لها أن تتم بهذه الصورة والعقل المنتج نفسه يشهد حالات من التحول والتغير على مدى الزمن ؛ فهو يتجلى من خلال هذه الحالات جزئياً ، دون أن يبلغ في أي زمن من الأزمان كماله . أجل ؛ إن يبلغ هذا العقل كماله إلا يوم يكف بهائياً عن المعطاء ؛ وهذا مأم يحدث ولن يحدث . وما نعرفه جيداً من مراحل بدأ فيها هذا العقل متوقفاً عن المعطاء لا يمكن أن نحصنها أن تصور أن انقطاعاً حقيقياً لتيار هذا الفكر قد حدث ، وإنما تبدو مراحل التوقف هذه كما لو كانت في حياة الإنسان الفرد لحظات للانقطاع الانقراض وللجمامة . وسواء انحدر الملاء سريعاً في أجزاء من مجراه ، أو تباطأ كثيراً في أجزاء أخرى ، وسواء ضايق هذا المجري في جزء منه أو اتسع في جزء آخر ، فالله هو الملاء ، والمجري هو المجري .

من أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة ؛ ولا مجال عندئذ للتسلسل من أي الجانبين بلقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر ؛ هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة أم يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث ؛ كما أنه لا مجال أيضاً للتسلسل هنا إذا كان اهتمامنا بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة ، أو أن اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث . لا مجال لهذا أو لذلك ؛ لأننا - كما قلت - نرى في نتائج الفكر العربي بنية موحدة ، لا يقوم جزء منها بمزول الأجزاء الأخرى ، ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من خلال علاقته بسائر الأجزاء . وحل هذا نحن نتعامل مع التراث بوصفه حاضراً دائماً ، سواء أكان حاضراً في الماضي (وياً المفارقة!) ، أم حاضراً في الحاضر (إذا جاز التعبير) ، أم حاضراً في المستقبل .

وتراثنا التقني جزء من ذلك التراث ؛ فهو يحظى مع بالاهتمام هل ذلك الأساس العام ، أي بوصفه جزءاً من الحصيلة العامة لنشاطنا التقني ، يسري عليه ما يسري على نشاطنا التقني في الماضي القريب وفي الحاضر .

وبدعونا بالتلاحم بين أجزاء هذا التراث إلى مراجعة تصور يفلح على كثير من الأذهان ، مؤداه أن الوعي ينتج الحقية التي تعيشها عقل حاجتنا الحاسة ، وأن هذا النشاط هو ما ينبغي لنا تدارسه بوصفه الحلقة الأخيرة في سلسلة تمتد عبر التاريخ من هذا اللون من النشاط ، وأنه - من ثم - يمثل خلاصة كل التجارب السابقة . وكأننا بداراستنا لهذا الواقع نقرض من التاريخ كله بشربة واحدة .

إن هذا التصور مغلوط وإن كان يبدو جذاباً ومغرياً ؛ شأن كثير من الأوهام في انطوائها على الجاذبية والإغراء ، وهو لا يصح إلا إذا كنا قد فرغنا بهائياً من دراسة هذا التراث (وهذه النهائية - وفقاً لمفهومنا - لا يمكن أن تتحقق ، بحكم تلاحم أجزاء التراث نفسه مع الحاضر والمستقبل) . وحل الرغم من الجهد الكثير الذي بذلت ، والتي مازالت تبذل ، من أجل استيعاب كاف لأبعاد المادة التراثية ، لا يملك حتى أكثر الناس اهتماماً بالتراث وعناية به أن يدعي أننا حققنا هذا الاستيعاب أو اقربنا منه ، وإنما تؤكد هذه الجهود على التقيض . أن ما استوعبناه لم يكن إلا زوا سبيراً ، وأن هذا الزور نفسه لم يكن قط بهائياً ، وأنه احتاج منا حل الدوام إلى المراجعة . وسيظل مبدأ المراجعة بعد المراجعة هو المبدأ السائد ، مادام حاضراً نفسه متحركاً ومتغيراً .

والشيء نفسه يمكن أن يقال بالنسبة إلى واقعة الحديث والمعاصر ؛ إذ يبدو أنه يفلح على طر كثيرين أننا نسي هذا الواقع ونفهمه كل الفهم ، والحقيقة غير ذلك . إننا حقا متنبو هذا الواقع بقدر ما نحن نتاجه ، ومع ذلك فإن هذا لا يفي بالضرورة أننا استغرقنا واستغرقنا أنفسنا معه فيها واستيعاباً . حقا فإننا نبذل كل جهد جادة على طريق الفهم والاستيعاب ، ولكن دون أن يبلغ ذلك حد الاستغراق .

وهكذا يتضح أن موقفنا من نتائج التراث يتوازي مع موقفنا من نتائج الحديث والمعاصر ، لكن الموقفين غير متصلين ، ولا يمكن هنا أن يتفصلا إذا كنا نشد وجها أعمق ولها أقد لها جميعاً .

حفا إن السبب ثقيل ؛ فنحن مطالبون ببذل الجهد في مستويات ثلاثة في وقت واحد ؛ أن نتجج فكراً ، وأن نعي ما ينتجه الآخرون ، وما أنتجه أسلافنا الأقبويون والأيمدون ؛ ولا يسمح لنا وضعتنا التاريخي بالانصراف على بذل الجهد في مستوى واحد من هذه المستويات ؛ لأنها جميعاً متواصلة ، شأن الألوان المستطرفة .

هذا فتراثنا وعلمنا أن نحمله .

رئيس التحرير

هذا العدد

تستكمل في هذا العدد استجلاء مشكلات التراث النقضي بزميد من بحوث الدارسين حول قضاياها الحية ومشكلاته المثارة . وهي بطبيعتها مشروطة بأمريين : أحدهما حدود الأدب النقود ، واقتضاره في الغالب على الشعر وأبنته الدلالة والموسيقية ، دون تطرق موسع في غالب الأحيان لأشكال الكتابة والإنشاء الأخرى ؛ وثانيها مقتضيات التطور الزمني للمصور المتنبئة ، واختلاف درجة الوعى بالأسس الجمالية والتاريخية لكل منها ، وهذا ما يفرض على الطرف الثاني في الحركة النقدية ، وهو الباحث المحدث ، أن يكون عميق التمثل لإشكالية موقعه ؛ فكيف اتسع استيعابه للمعطيات المتجددة ، كان أقدر على الحوار ، وأبلغ في البحث . ومن ثم فإن ما عدنا إلى توضيحه في مستهل الممد السابق ، من توصيف محدّد لطبيعة الموقف الجليل من التراث ، إنما هو صياغة منهجية لما ترسّخ لدى كاتبنا ، وأصبح مركز الرصد في منظورنا .

● ويقدم « فان جيلدر » في بحثه عن « بدايات النظر في القصيدة » ، وهو فصل من كتب ، تصوره الكلى عن الأبعاد النظرية والتاريخية لهذه البدايات ؛ فيشير إلى غياب الاهتمام بالبحث عن أول بيت من الشعر وأول مبدع له ، وإلى استخدام مصطلح « شعر » للتعبير عن « الشعر » والقصيدة معا ، وإلى غياب تحديد واضح للقصيدة ، بتحديد حد أدنى معين لطولها . وهذا النقص في الاهتمام به « أقدم بيت من الشعر » لا يتوافق مع الاستغراق – الذي يلاحظ في وضوح – في الآليات المفردة ، أو المقطوعات القصيرة ، والاهتمام بالإجابة عن السؤال المطلق : من أشعر الناس ؟ وكانت تمتنع القصيدة أو تعجب ، بكلمات عامة وفجأة أحيانا دون تحفظ ، وعلى أساس من بيت مفرد ، مع ترك طول القصيدة وترتيب أغراضها ، غالبا ، لقطة الشاعر . .

وقد نشط النقد الأدبي مع ظهور الشعر المحدث في القرن الثامن الهجري ، وكذلك بعض الشعر نفسه بالدراسات اللغوية . وربما كان أبو عمرو بن السلاء أول من امتدح قصيدة لظلمها ، ونبه الأصمعي . هل أن أقدم نص يشير إلى «مراعاة الاستهلال » التي تتمثل في تنوُّ المطلع بالغرض الرئيس في القصيدة ، لا يظهر إلا في وقت متأخر ، وإن يكن قد سبقه وصية ابن المقفع في مجال النثر بضرورة تحقيق هذه الوظيفة للمطلع . أما القصيدة فالتى تتعدد أغراضها ، فإن « حسن التخلص » وإيجاد الانتقال بين موضوعاتها ، يكتب أهمية خاصة ، بحيث لا تصبح الفواصل بين الأغراض لافتة للنظر على نحو يتطلب « عنصرا رابطا » كالغرض على متابعة الخبيطة الراحلة ، أو التخلع عن أفكار الحب ، أو التزمزى بالرحلة . . في حين لا تحتاج موضوعات أخرى ، تبرز فيها « الذات الغنائية » كالنسب والرحيل والفخر ، إلى عناصر رابطية ، إذ لا تكون الانتقالات مفاجئة . ومع الشعر المحدث بدأ ابتكار عناصر ربط جديدة ، والسخرية من الانتقالات التقليدية مثل « و د خ ذ » ، وأخذ النقاد في مقارنة مختلف أنماط الانتقال ، وتمدحت مصطلحاته من قبيل التخلص والخروج والاستطراد .

ولأن اهتمام الكاتب يتركز في فكرة « وحدة النص » عند النقاد القدماء ، نجده يبدأ بالباطح ، فيلاحظ أنه يؤكد الاهتمام بتكامل النص ، لكنه يعني فحسب بالنص الثرى الجليل ، دون أن يبحث في تكامل النصوص الشعرية ؛ بل إنه حين يصل إلى الشعر نراه يفضل الفصائد التلقائية ، وهي في معظم الأحيان قصيرة وجزئية .

أما ابن قتيبة فإنه يصف الموضوعات في قصيدة المديح النمطية . والجديد عنده هو محاولة تسويق التواصل في القصيدة ، وتفسير الروابط بين أجزائها ، لكنه لا يجاوز وصف خط واحد من أنماط المكنة هو قصيدة المديح . وتظل الفقرة الخاصة بهذا الوصف كما هي في « الشعر والشعراء » منزلة إلى حد ما ؛ لأن المؤلف لا يعود مرة أخرى إلى موضوع القصيدة ، ولا يطبق مقياسه في نقده العمل . ويبدو « تعجب » في « قواعد الشعر » مثلا متطرفا للمديح التعزّيزي ؛ فتواجهه مقطوعات من النادر أن تزيد على بيتين ، بل إن أفضل نماذج الشعر عنده بيت توازن شرطه واستغنى كل منها بنفسه ، والنموذج الأخير عنده ، وهو أبعدنا عن « عمود البلاغة » ، بيت لا يتجرى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كله . والقصيدة عند ابن المعتز أكثر من مجرد مجموعة من الأنماط الممتدة والتراكيب النحوية . وبعض كتابه وطبقات الشعراء يتناول طويلا من الشعر ، وهو ما ينبغ من البديع ؛ لأن الصور اللفظية والمجازات التي يضعها فيه لا تنسج لأكثر من بيت أو قليل من الآيات . أما قدامة بن جعفر فالتحيزات مقطوعات أطول . وهو يبذل جهدا ملحوظا لتحليل بناء هذه المقطوعات وإن لم يكن لديه أيضا ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلاً . ويأتى إسحق بن إبراهيم ليرتبط بمديح قسم القصيدة متعلدة الأغراض ، الذي صار ملحوظا بخاصة منذ مطلع العصر العباسي ، ويتقدم أغراض جديدة ، واستغلال الشعر الوصفي . وهو يكشف عن اهتمامه بالبيت المفرد في فترة من التضمين . غير أن لهجة تنبئ عن ابن طيحايا الذي يؤكد في ملاحظاته النظرية الاهتمام بترابط الشعر وتلاحمه ، ومع هذا فإن ما يقدمه من شواهد يقتصر على مستوى الترابط المنطقي في القصيدة دون التطرق لما هو أبعد من ذلك .

● وعلى محور الشعر ذاته ، تقدم ألقت الروي بحثها عن مفهوم الشعر عند السجلجاسي ؛ وهو من أبرز علماء النقد والأدب المعاصرة في القرن الثامن الهجري ، فتشير إلى أنه قد أقام من إنتاج الفلاسفة المسلمين في التناصير النظرى للشعر ، حيث استند إلى كثير من أسهم النظرية التي كونت تيارا خاصا في تراثنا النقدي ، اعتمد عليه السجلجاسي في تناول مفهوم الشعر .

وقد كان معناها على وجه الخصوص بتحديد قوانين الصياغة الأدبية ؛ ومن ثم عرض لفهوم الشعر من زاوية الأسلوب ، فقدم له من خلال تحديد خصائصه النوعية التي تميزه عن مستويات الخطاب الأخرى ، ووصفه على وجه الخصوص في مقارنة كاشفة مع مستويات لغوية أخرى كالبرهان والجدل والخطابة . ولم يفصل السجلجاسي بين النص ومتلقيه ، بل وقب على العلاقة المتفاعلة بينهما ؛ إذ وضع المتلقي في حسبانته ، وحدد ماهية الشعر من هذه الزاوية ؛ فحرص على استحضار المتلقي في النص ؛ ذلك لأنه قد حصر وظيفة الشعر في التأثير الذي يتجلى في أفعال المتلقي انقياضا أو انبساطا . وعلى الرغم من اتكائه على الأصول النظرية الفلسفية إلا أنه يقصر وظيفة الشعر على هذا التأثير الانفعالي ، في حين يتمم الفلاسفة بجوانب أخرى تربط بينه الإنسان في المدينة الفاضلة تعليميا وتربويا وأخلاقيا ؛ تأسيسا على أن النظر في الشعر عندهم لم يكن مقصودا لذاته كما هو الحال عند السجلجاسي ، بل جاء جزءا من بتاتهم الفلسفي الشامل

● ونغرب سوران بينكي استيكيفيتش ، في بحثها ، أبو تمام في موازنة الأمدى ، من منطقة التطبيق العربي في نقد الشعر لدى واحد من أبرز عرّادحه . وهي ترى أن موازنة الأمدى تعد تنوعيا منجيبا للخلاف النقدي الذي احتمد في القرنين الثالث والرابع الهجريين حول شعر أبو تمام . وأنه إذا كان ابن المعتز والصولي قد وضعوا أسس هذا الخلاف فإن الأمدى هو الذي وثقه ونظر له تنظيرا مبهجا . عبر ابن مبهجة لا تمنى بالضرورة عدم احتجازه إلى طرف يتفق مع موقفه النقدي المحافظ . وقد قسمت الباحثة دراستها إلى أربعة أقسام ونسبة تقابل في الواقع المحاور الأربعة في موازنة الأمدى ، وهي :

أولا السرعة عند أبو تمام . وترى الباحثة أن الأمدى تبني مفهومها بالغ السعة للسرعة ، فلم يعرف بينها وبين فكرة التأثير . كما أن اهتمامه بالخزائن الصغيرة المشغلة في الأبيات المسروقة في زعمه قد حجب عنه فرصة التمعن في معنى القصيدة الكل . فهو لا ينظر إلى القصيدة العربية بما هي بناء متكامل له جو عام يسيطر وتأثير خاص متميز

ثانيا أخطاء أبو تمام . وهنا أيضا يميز الأمدى عن وجهة النظر التقليدية المحافظة التي لاتتعمق مع مدح أبو تمام التحديدي . ومن ثم فهي لاتصلح مبهجا موضوعيا عابدا لنقده . وإذا كانت هناك بعض الأخطاء اللغوية عند أبو تمام فإن ذلك بعد أشرافها يبعي أن لا يشغلنا عن قضايا الشعر الأساسية . على أن الأمدى يرفض بصفة مبذبة عناصر التصكير التأمل وما يتفرع عنها في الأدب من قياس واشتغال وتأويل . وهي السمات المميزة لأبو تمام ولديهم الشعر بصفة عامة

ثالثا البديع عند أبو تمام . في هذا القسم يدين الأمدى استمارات أبو تمام ، ولا سيما التشخيصية ، على أساس أنها تخلل روحا على الدوق العربي الأصيل . وهنا تذكر الباحثة أن هذا الطرازم من المجاز هو الذي مال ثناء المحاسن بوصفه ميمزا للدوق العربي وعتمتا له أنما إنعام

رابعا الموازنة بين شعر أبو تمام والبحتري . ويثل ذلك الموضوع بيت القصيد ، ظاهريا على الأقل . ذلك لأن قارىء الحوارنة بصفتها بجملة أمل عندما يصل إلى هذا القسم ، فالأمدى قد طرح كل آرائه النقدية ووازن بين الشاعرين سلفا في الأقسام السابقة ، فلما وصل إلى الموازنة الفعلية لم يجد شيئا يقوله سوى التكرار وضرب مزيج من الأمثلة .

وترى الباحثة في نهاية الأمر أن المنهج النقدي الذي تبناه الأمدى قد أحال شعر أبو تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء . بدلا من دراسته بوصفه مقولة أدبية متسقة . وكذلك أمت تحليلاته التجزئية إلى رفض التجديد في الشعر ، دون أن تقوم هذه التحليلات بتشكيل نظرية متكاملة معارضة له

● وي طرح شكرى عباد في مقاله « محاليات القصيدة العربية التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية » قضية الوحدة الفنية في القصيدة العربية التراثية ، بادئا بالمعلقات ومنها إلى النبتى . فيختار ثلاثة نصوص نقدية بارزة تناولت هذا الموضوع ويتناقشها في ضوء ثقافة العصر من ناحية ، والممارسة الشعرية من ناحية أخرى . ويخلص الكاتب من تحليله المستفيض إلى أن مجالات القصيدة العربية قد تطورت بتأثير العوامل المادية والثقافية التي انتمست على ممارسات الشعراء . كما انتمست - ولكن بدرجة أقل - على التنظير النقدي . ويرى أن هذا التطور لم يمس الجلبأ الجمالي الأساسي في القصيدة العربية ؛ وهي أنها تقوم على وحدة شعورية فكرية ، مصدرا لها الانتماء في الحياة ، لا محاكاة للحياة

● ويستأصل ياروسلاف استيكيفيتش ، في دراسته « ابن قتيبة وما بعده : القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة » - يتناول شكلا خاصا من أشكال الوحدة في القصيدة العربية ، متطلعا من نص ابن قتيبة الذي يقدم - في نظر الكاتب - النظام النظري المترابط الوحيد الذي يفسر البناء الثلاثي للقصيدة ، والذي يقول فيه : إن « مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار ... ثم وصل ذلك بالنسب ... فإذا علم أنه قد استوتق من الإصفاة إليه عجب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحب حق الرجاء بدأ في المديح »

ويستخلص الباحث من عبارة ابن قتيبة أنه إنما يتحدث عن بناء له وظيفة بلاغية ؛ فلهذا البناء رسالة ضمنية مقصودة بها التأثير من خلال توظيفه توظيفا بلاغيا . ومن ثم ينحى استيكيفيتش إلى تحليل النص من فرضية بلاغية ، على أساس أن أي مدخل لدراسة القصيدة

يوصفها بنائه له وظيفة بلاغية، يبنى أن يتصل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى الصادرة عن الضرورة البلاغية. ولذلك فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شراً يلقى على سائبه - وهذا هو نوع الشعر الذي يبنيه ابن قتيبة - لا بد أن يؤدي بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة - تبنى أساساً على الشكل - مع الأدبية الفنية الأخرى التي تعتمد على العرض والإقلاع كالحطبة والرسالة.

وقد تنبته ناقده الأب العربي الذين ينحون منحى بلاغياً في دراساتهم إلى هذه الحقيقة، حتى قبل عصر ابن قتيبة، ومن هؤلاء ابن طيحايا. وإلى هذا النحى أيضاً ذهب ابن سينا الذي دلفه اهتمامه النظري بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر ذات أسس بلاغية.

ومن المعاصرين، يجتاز الباحث ألفرد بلوخ، (الذي قام بتجميع قائمة تمثل الوسائل الأسلوبية التي تومس إلى وجود رسالة ما في القصيدة العربية القديمة)، فيعرض لأفكاره الأساسية ويناقشها، ويغمد تحفظاته عليها، قبل أن ينتقل إلى تقديم القسم الأخير من مقالته؛ وهو دراسة تطبيقية تهدف إلى بيان الوجود الوظيفي للإشارات الأسلوبية للرسالة في بعض تصانيد الشعر القديم؛ وبخاصة تلك القصائد المصنعة التي تشتمل على رسائل.

● ويتعسف عبد الحكيم راضي في بحثه عن «التدقيق اللغوي في التراث العربي» إلى التركيز على المحور اللغوي الذي يعد واحداً من أقوى الروابط بين التيارات النقدية والحديثة. فيرى أن التماساً بين الدراسة اللغوية والنقدية يمثل مدخلاً لها من مداخل النقد الحديث منذ مطلع هذا القرن، في حين تعرض هذا المنهج نفسه إلى إهمال غير قليل في تاريخ النقد العربي، ومن ثم فإن الباحث يستهدف تفعيل تصورنا عن النقد العربي، الذي شاع منه سيطرة الانطباع والمفارقة، والمميز عن تقديم رؤية شاملة في مجال التنظير، وذلك فضلاً عن محاولته إعادة تقدير بعض مصادر المادة النقدية اللغوية التي جرى العرف على استبعادها عند الحديث عن النقد العربي.

وقد درجت محاولات التاريخ للنقد العربي على تناول ما يسمى به «النقد عند اللغويين» وما يعرف به «النقد اللغوي»؛ ويقصد بالأول جهود تلك المجموعة الرائدة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة، كابن إسحق الجعفي، وأبي عمرو بن العلاء، ويعرض ابن حبيب، وخلف الآخر، وأبي عبيدة، والأصمعي، وابن سلام، وابن الأثير وغيرهم. أما الثاني فيقصد به النقد الذي قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء، ويرى الكاتب أن النقد اللغوي بهذا المفهوم لا يدخل في مداول العنوان الذي اختاره لبحثه لأنه من قبيل العمل المعاري الذي يعتمد عليه اللغوي في تعديده.

ولكن النقد اللغوي الجدير بهذا المصطلح هو الذي يؤمن بأهمية الأدب أوفنته. ويقوم دليلاً على هذه الفنية خصوصية اللغة في النص الأم، ويتطرق إلى عبادة وجهات النظر المعيارية التي ينفذ عندها بعض النحاة واللغويين في عبارة صناعتهم. ويرى الكاتب أن ما حدث من تاريخ النقد العربي هو أن الدارسين قد سلموا بما رده بعض القدماء من عيوب اللغويين في علوم النحو والفريق والأخبار، وأغفلوا المصادر التي تحتوي على جهودهم في النقد اللغوي الفني، وانصرفوا عن نقل آثارهم في النقد اللغوي المعاري من بعض الكتب المتداولة، مغفلين ما تضمنته هذه الكتب نفسها - هي وغيرها - من مادة أكثر أهمية وقيمة وشولاً؛ إذ إنها تتعلق بأهمية الأدب وخصوصية لغته، وتعرض للملاحظات الدقيقة بين علم اللغة وعلم الشعر من خلال قضايا ذات طابع نقدي أصيل يعالجها لنا الباحث في دراسته هذه من جوانب عدة.

● ويضرب مصطفى ناصف في بحثه عن «الصفة الإنسانية للدلالة» في جذر الإشكالية اللغوية في نقد الشعر العربي، منطلقاً من تحليل نظرة علماء البلاغة إلى الصدق، مما يعد أساساً نظرياً لملاحظات مهمة؛ فيرى أن مجرد طرح السؤال عن طبيعة الصدق كان تعبيراً واضحاً من الأزمة بين الفرد والمجتمع، بين الفرق والأحزاب، بين علماء الكلام وعلماء اللغة، فضلاً عن الأزمة بين هؤلاء جميعاً من جهة والفلاسفة من جهة أخرى. وانتمكت هذه الظاهرة على دراسة اللغة والشعر؛ فذهب الفلاسفة، إلى أنهم هم الذين يعرفون الواقع وحقائقه، أما الشعراء فقد يلمون بمسائل جزئية، وقد يتمثلون على شيء من الاستدلال، ولكن معظم الشعر لا يكلف أصحابه أنفسهم مشقة الالتزام بطقالب البراهين؛ فوظيفة الشعر أن يحيل ما ليس صادقاً كآلة صادق عن طريق مجموعة من الحيل. وبراعة الشعراء هي أنهم يحولون القراء إلى يلتفتون إلى ضعف منطلهم؛ فكان هذا في تقديرهم صراخاً بين قوى الدمار، ومواجهة بين التعلق بالواجب والجرى وراء المتاعف.

ولأن المجتمع الإسلامي بدأ بظاهرة دينية؛ والدين أخو العقل، كان الانتصار للعقل هووماً على الانتماء وانتكاساً للتخيل. وقد تحلى ذلك في مباحث البلاغيين حول الدلالة عندما قسموها إلى دلالة وضعية ودلالة التزامية، وعندما ربطوا الانتماء بالدلالة الالتزامية؛ ومن ثم تحول الشعر في أديمه إلى بلاغة، وانفصل الإنسان عن الطبيعة. وظل بحث موضوع دلالة الألفاظ مضطرباً وغير مقنع؛ فلم يستطع استكشاف الأساطير الكامنة في الكلمات؛ وأصبح العقل النظري سيداً مطاعاً في البحث عن الدلالة؛ وتصوروا الدلالة الحرفية بمنزلة من الدلالة المجازية التي أصبحت مجرد قياس بسيط على الحرفية؛ فانقلب النظام رأساً على عقب؛ وتشتت مسافة وهمية بين العقل والأشياء. وإذا كان المداول في حقيقة يقوم على العلاقة بين الإنسان والشيء فإن البلاغيين قد بسطوا مفهوم الدلالة وجبروا من ربطه بالمداول الشعري.

● ويتابع لطفى عبد البنييم في بحثه عن «دراما المجاز» الكشف عن الأصول التاريخية والفكرية للمجازية العربية؛ فيرى أن التوصل بالمجاز يعمل الكلام على غير ظاهره كان مظهره من مظاهر الأزمة التي أثارها المعتزلة في الفكر الإسلامي في أوائل المائة الثالثة، حين خاضوا

في آيات الصفات التي ورد فيها ذكر الوجه واليدين وغيرها . وكل ما قيل في المجاز إنما كان من قبيل مغالاة اللغة بافترض وجود معارض لها وسابق عليها ، يرجع إليه في تصحيح المعاني ، سواء كان هذا الوجود المعارض غاربيا — كالذي تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع — أو عطفيا يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفي وإثبات ونقض وإلزام .

وإن جئنا لم نخرج من جلده الاعتزالي فبقا ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز مثل عامة الأفعال ؛ نحو قام زيد وقعد عمرو ، بصحة أن الفعل يفاد منه دعوى الجنسية .

ومن المعجب في الحقيقة والمجاز — في رأى الكاتب — أن يوصف اللفظ الذي يستعمله المتكلم بأنه أنزل من موضعه ، والذي لا يستعمله بأنه أرفع على أصله في اللغة . وأعجب من ذلك حمل المتكلم على إرادة ما لا يريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنته كلامه الذي ينشئ التحويل عليه دون سواء .

وثبت الحقيقة هو قانونها الأول ؛ ولذلك نزل المجاز منها منزلة العرض من الجوهر . والعرض مبتل ، لأنه متغير ، والجوهر معال ، لأنه ثابت ، وكان تاريخه في البلاغة تاريخا دراميا يقصر عن الحقيقة ؛ لأنه دويها في التماسك ، ويعوقها لأنه في مرتبة أعلى من حيث التأثير . وكان الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ بإزاء المعنى وتعبته للدلالة عليه بنفسه لا بقرينة تنضم إليه ؛ وبهذا التمين يستقر اللفظ في المعنى كما يستقر الشيء في حيزه ، ولا يجاوزه إلى سواء .

وإذا كان ما تناقروا إجماع العلماء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكتابة أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة في المعنى ؛ كما أن المبالغة في « رحيم » يتحول صيته من قائل إنما كان زيادة الرحمة . غير أن عبد القاهر نفى ذلك في كلام له أثبت الخطيب القرظي واعترض عليه وأثار جدلا بين البلياحين .

وإنكالم المجاز أكبر من أن تأتي عليه المسكنات ، سواء في البلاغة العربية أو في البلاغة الأوربية ، التي نجد المجاز فيها أيضا بالحقيقة التي أخذت حكم المعيار ولو لم تعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لا تخرج من كونها تجديبا لهذا الحد ، فالمجاز فيها إنشراح ومخرج على الأصل .

ويمكن الداء في تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز مغايرة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع لفظ خارج الزمن ، ثم يطرا عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازا ، أو لا يستعمل فتكون منه ألفاظ لا هي حقيقة ولا هي مجاز . والتقسيم لا يدل على وجود المجاز ولا على إمكانه ؛ لأن ذلك لا يأتي إلا إذا ثبت أن الألفاظ قد وضعت لمعان وضعا أوليا ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى في الوضع الثاني ؛ وهذا ما لا سبيل إلى العلم به . والثقة بالمجاز ثقة باللغة الشعرية كما تظهر عند الرومانيين ومن قبلهم فيكون كونكذلك دوروسو ؛ والمجاز عندهم هو الأصل وليس الفرع ؛ القاعدة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى عندهم هي اللغة المجازية وهي كذلك عند الشعراء .

● ويتسلسل رجاء عبد في هذا التطواف التقدي في ثرائنا العربي إلى مشكلة « بواكير المصطلحات التقنية : قراءة في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجهمي » ، ليتبع تلك المصطلحات التقنية ، ويسط ماحلته من مفاهيم ومبادئ نقدية ، من خلال تحليل استخدامات ابن سلام لها في السياقات المختلفة ، وليقدم لنا — فضلا عن ذلك — بعض صور تطوراتها الدلالية في تاريخ النقد العربي القديم لدى بعض من جاءه من التقاد بعد ابن سلام .

ويركز الباحث على الجوانب المختلفة للمصطلح ، فيتناول أصوله الفكرية ، ومصادره التاريخية ، ومدلوله اللغوي ، وعلاقته ببعض المصطلحات الأخرى ، وجوانبه الفنية التقنية التي قد تتعدد وتتسع أو تتحدد وتضيق ؛ ووظائفه التقنية وما يتعلق بها من قضايا وفطواهر ثقافية ، ومبادئه نظيرية ، فضلا عما نتج عنها من الجهود التطبيقية . ويكشف لنا الكاتب عن خلال ذلك عن قيمة ابن سلام وجهده التقدي وفضله على من جاء بعده ، كما يكشف لنا عن جوانب السلب والإيجاب فيما يحمله المصطلح من قيم ومعايير نقدية ، أو فيما صاحب استخداماتها المختلفة من صور المتوابع والوضوح ، أو ما شابها من صور القموص والقصور .

ولما كانت هذه المالمحات التحليلية المشاكلة لأبعاد المصطلحات التقنية ضرورية للمامضى والحاضر على السواء ، فإن « فصول ه مستخلص أحد أعدادها القائمة لهذه القضية ، مما يجعل دراسة « بواكير المصطلحات » « باكورة » له .

● ونختتم ملف هذه العدد المخصص للتراث التقدي بتقديم فلفة مهمة من قلب هذا التراث لن تر الثور من قبل ، وتمثل في كتاب العروض للأخفش ؛ تحقيق ودراسة سيدالبحرأوى ومراجعة عمود على مكى . ويضم المحقق دراسته عن العروض العربي في ضوء هذا الكتاب ؛ فيوضح أهميته من خلال بحث الأصول الفنية والمهنية والمعرفية التي يتضمنها ويقوم عليها اعتمادا على عدة أمور : الأمر الأول : أنه أقدم كتاب يصلنا حتى الآن في أصول العروض العربي ؛ فالأخفش كان معاصرا للخليل ، وكتاب الخليل نفسه مفقود .

والأمر الثاني : أنه يكشف لنا عن الأسس الذي قام عليه العروض بصفته علما يدرس إيقاع الشعر العربي ، وأبضا الأسس الذي يقوم عليه هذا الإيقاع ذاته من وجهة نظر العروض العربي القديم . وهنا نجد لأول مرة نصوحا واضحة تؤكد الأسس الكمي لإيقاع الشعر العربي .

أما الأمر الثالث فهو أن هذا الكتاب بين الفصليا الخلافة التي كانت مثارة عند وضع الخليل للعروض ؛ ومن هذه القضايا المهمة دوائر الخليل ، التي لا يذكرها الأخفش صراحة ، ولكنه يفترض على فكرة أصلية جوهرية ماثلة في منهج تكوينها ، هي مسألة الأصل

والفرع . وهذه المسألة لاكتشف لنا فحسب - كما يرى الباحث - عن الخلاف بين الأخفش والحليل بوصفها لغويين بصرين ، بل نحيل كذلك إلى خلاف عقائدي ، قد تكون له نتائج بالغة الخطورة في إعادة تقويم عمل الأخفش في المجالات المختلفة ، إذ اتضح أن الأخفش كان من أتباع أبي شمر القدرى المرجى .

من هنا جاءت أهمية هذا الكتاب ، التي تحاول الدراسة تأكيدها ، والتي تنطلق من إبراز الأساس الصوتي للموضوع ، لتصل إلى بيان الخلاف المطائدي والسياسي الذي كان كامناً وراء الاتجاهات العلمية في كثير من العلوم العربية ، وبخاصة إبان نشأتها ، وهذا ما يجعل كتاب الأخفش وثيقة تراثية ذات دلالات تاريخية كبيرة الأهمية .

وبهذا تكتمل الآن دورة البحث في تراثنا النحوي ، دون أن نستغنى بأي حال مشكلاته وقضاياها ، بل لعل نجاحها إنما يكمن في قدرتها على إثارة الاهتمام به ومواصلة الاكتشاف له ، ومعاودة النظر فيه ، بعيون متجددة ، ومتاهج متعددة ، وتقدير علمي أصيل

التحرير



العدد القادم

من مجلة « فصول » عن

« جماليات الإبداع والتغير الثقافي »



المحاور القادمة

- « الشعر العربي الحديث »

- « النقد العربي الحديث »

- « قضية المصطلح الأدبي »

بدايات النظر في القصيدة

ترجمة: عصام بهس

تقديم

تتوزع الدراسات الحديثة للتقيد العربي القديم في اتجاهات عدة ؛ فقد يدرس بدراسة كنية المصادر ، أو يدرس بدراسة رجاله وآرائهم في قضايا ، أو بدراسة مسأله الأساسية نفسها . وهذه الدراسات جميعا - على تنوعها - تقوم - من وجهة أخرى - إما على منهج تاريخي ، يتم في المقام الأول بعملية رصد وتتبع ووصف - إذا صح التعبير - هذه المصادر ومؤلّاه الرجال وآرائهم ، أو هي تقوم - في أعمال أخرى - على منهج تحليل يحاول تعرّف جذور المشكلات الأساسية التي واجهت تقيدنا القديم ، سواء كانت هذه الجذور كائنة في الإبداع أو في الحياة العربية نفسها ، في البنية أو في بيئتها الحضريّة بعد نشأة الدولة العربيّة . وتعرّف جذور الآراء المطروحة حول هذه القضايا ، من خلال الجمع والتصنيف والتحليل ، ومحاولة التعليل بربطه الفكر الألب - إذا شئت أن نقول - بمظاهر الفكر ، الأخرى في الحياة العربيّة ، من علوم الدين والفنّان ، إلى السياسة والاجتماع . وغيرها .

ولا ينكر أحد من المعاملين في هذا الحقل الجهود التي قلم بها المستشرقون ، منذ القرن الماضي ، في دراسة التقيد العربي القديم ، أو التتبع عن نصوصه الغالية حتى العثور عليها ، ثم تحقيقها ونشرها ، لتكون متاحة للدارسين العرب والأجانب معا ، حتى إن كثيرا من نصوص التقيد العربي القديم لم تعرف إلا بنشراتهم ، ولا يمكن مناقشتها - أو مناقشة كثير من قضايا هذا التقيد بعمامة - دون أن نأخذ في الحسبان آراءهم فيها أو قراءتهم لها . وقد نسلم بأن كثيرا من قراءاتهم وقراءتهم تحتاج إلى المناقشة والمراجعة ، لكننا لا نستطيع أن ننفي عن الجانب الأعظم منها اتصاله بالمحاولة الدائبة لتوضيح الأمانة العلمية ، والحليّة ، وصدق المحاولة ، وجبّة المناقشة وطرح القضايا . ولعل هذا ما يجعلنا في حاجة دائمة إلى مراجعة دراساتهم في الأدب العربي بعمامة ، ودراساتهم المتصلة بالتراث العربي - الإسلامي بخاصة ، لتحقيق هذا الهدف المزدوج : أن نقيد من متاهتهم في الدراسة ، وطرحهم للقضايا وآرائهم فيها ؛ وأن نقاش هذا كله - في الوقت نفسه - مناقشة موضوعية هادئة ، تزد ما هو واجب الرد ، أو نقول ما ينبغي نقويمه ، أو تكشف ما عند بعضهم من زيف أو تعصب .

والحال الذي بين أيدينا هو الفصل الممتون بـ : Beginnings - الثاني - من كتاب Beyond the Line, Classical Arab- his Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem وراه الخطّ [آراء] التقيد العرب القدماء في تراث القصيدة ووحديتها ، ومؤلفه المستشرق السويدي (?) فان جيلدر G. J. H. Van Gelder ، والكتاب طبعة بريل - لايدن ، J. Brill, Leiden ، ١٩٨٢ .

والمشكلة الأساسية المطروحة على الكتاب ، كما هو واضح من عنوانه ، مشكلة : آراء التقيد العرب القدماء في تراث القصيدة ووحديتها . ومن ثمّ يتم هذا الفصل بهذه المشكلة في بدايات التقيد العربي ، سواء عند الذين لم يدركوا صغر التدوين - في صدر الإسلام وعصر بني أمية الأول - أو عند أوائل التقيد العرب وشعرائه الذين دونوا آراءهم التقديّة ؛ فهو يقف - في هذا الفصل - عند أهم القضايا التي تطرحها بنية القصيدة العربيّة القديمة ليستطلع الآراء - بعمامة ، في

هذه المرحلة من تاريخ النقد العربي - حول القصيدة : الطول ، والتناسب ، والترابط ، ثم يقف عند المطالع أو افتتاحيات القصائد ؛ ثم آيات الانتقال أو التخلص ، بوصفها أهم المشكلات النقدية التي يثيرها تمدد الأغراض في القصيدة العربية . ويعددها يقف عند الآراء المطروحة حول هذه الموضوعات - المشكلات في كتب : الجياض ، ومثل ، وابن المعتز ، وإسحق بن إبراهيم ، ثم ابن طيما ، خلا هذه الآراء والمصطلحات المستخدمة في طرحها ، وموازنتها بينها وبين ما سبقها - وأحياناً ما لحقها - ليكشف عن إضافة كل واحد منهم إلى بحث المشكلة . فهو يعتمد أساساً على التحليل والموازنة ، دون أن يفتقد السياق التاريخي عند تواصله ، جاسماً إلى وحدة القضية التي يدور حولها كتابه ، تحليله للكتاب التي يوقف عندها ، واحداً واحداً .

ولعل أول ما يلتفت النظر عند ، قراءته الدقيقة للتصريح ، وقدرته على تحليلها في سياقها داخل الكتاب الأصل الذي وردت فيها أصلاً ، من جهة ، وتحليلها في سياقها التاريخي من جهة أخرى ، بحيث يتمكن من الموازنة بين الآراء ، السابق منها واللاحق ، والكشف عن التأثيرات ، أو التحولات في الآراء . كما تكشف هذه القراءة عن دقتها أيضاً في مقابلة الروايات في الجهر الواحد ، والاتساق إلى أدق الخلافات بين الروايات المختلفة للخبر الواحد ، وهو ما يصل به إلى قراءة - كما أشرت - تدهو إلى تقدير دقتها ، وإلى احترام ما يترتب عليها من آراء يطرحها بين الجهر والأخر ، مسلحاً بلخيرة من مصادر النقد العربي القديم - الأصول ، التي تلت في هذا الفصل الثمانين مصدراً ، مع مراجع عربية حديثة ، ومراجع كتبها أسئلة مشتركة سبقوه إلى هذا المجال .

ويبرز هذا الجهد الذي بذله الرجل ، كان لا يد للترجمة أن تمر بصعوبات قد لا تقل إجهاداً . ولعل أكثرها إجهاداً كان هو الخطوة الأولى للمسلم بها في ترجمة مثل هذا العمل ، أهم المودة إلى مصادره العربية القديمة جميعاً . وكانت صعوبة العودة في أننا عدنا إلى طباعتها لما ليست هي الطباعة التي عاد إليها ، بل أحياناً - وهذه نادرة - إلى تحقيق لكتاب غير التحقيق الذي عاد إليه ، لكن ظلت النصوص ، في الأصل والترجمة ، هي هي فيها أقدر . ولابد من الإشارة - للأمانة - إلى أنني لم أمض على الطبعة التي رجع إليها لكتاب « حلية المحاضرة » للمعالي ، وقد عاد إليه عدة مرات ، الأمر الذي اضطررت إلى ترجمة النصوص ع ، مع محاولة صياغتها في صورة أتصور أنها أقرب ما تكون إلى الصياغة العربية القديمة .

والفصل عدد صفحاته في الأصل خمس وأربعون صفحة ، وضع الرجل عليها سبعة وثلاثمائة هامش ، وهو عدد - في قياسنا - كبير ، فضلاً عن أن استفاد الموماش إلى آخر الخصال في الطبعة تزعج القارئ بقطع القراءة كثيراً ، مع التسليم الكامل بأهمية الموماش للباحث المهتم بالموضوع . فكان الحل الذي أرحت إليه أن نقلت الموماش التي تحيل إلى صفحة في المرجع فحسب إلى المتن ، مبقاً الموماش التي تعيد الدارس إلى مصادر أخرى ، أو إلى دراسات عربية أو استشرافية حديثة ، والموماش التي تحقق مواضع وجود نص أو غير في مصادر ، أو الموازنة بين صورة الخبر في مصادر مختلفة ، والخلافات في الروايات . الخ . لكن - بعد هذا كله - اضطررت إلى الاستغناء عن عدد من الموماش ، كلها - تقريباً - تسجل ملاحظات على ترجمت استشرافية سابقة لنصوص عربية ، أو تحيل على مواضع أخرى من الكتاب - غير هذا الفصل .

ولعل الفرصة تتاح في لإتجاز ترجمة كاملة لهذا الكتاب - بدأها سلفاً - تستكمل فيها هذه المواضع جميعاً إن شاء الله .

١ - القصيدة : الطول ، والتناسب ، والترابط

ولشعر والشعر أول ما يوقف عليه ، وقد انخطف في تلك الملهة ، وابتعد القائل كل قبيلة لشعرها أنه الأول ، ولم يدعوا ذلك لغائل البيّن والشلاطة لأهم لا يسفون ذلك شعراً ...^(١)

صبر بن شبة (٢٦٤ هـ / ٨٧٧ م)

انتج العرب مبدئياً - استناداً إلى التقاد العرب القديم - شعراً من وقت لآخر ، أحياناً قليلة في كل مرة ، كلها نشأت المناسبة^(٢) ، وهي عادة لم يتخلوا عنها أبداً . لكننا نجد ألا أحد من التقاد اهتم بشخصية أول مبدع له - أول بيت من الشعر^(٣) ، في حين كان ابتكار القصيدة موضوع نزاع ، ونسب عليها عدة إلى شعراء مختلفين . وللهلهم بن ربيعة وأمرؤ القيس يذكران في أغلب الأحوال^(٤) . هذا الاضطراب الكبير في [هذا] الجدل يمكن تصوره جزئياً فحسب بالتفاس بين

القبائل والعلماء ؛ وهو إلى حد ما نتيجة لغموض المصطلح الذي كان مستخدماً وتعارفه ، ليس في الفترة المبكرة فحسب بل خلال تاريخ النقد العربي القديم (الكلاسي) . ففي الفترة المتأخرة أنفاً كل من « شعر » و « قصيدة » في الأصل شعر . ويبتان أو ثلاثة آيات موحدة القصيدة ربما عُدَّت ، لو لم تصد ، قصيدة ، لكن لم يتكرر نقدها أنها شعر^(٥) . ومصطلح قصيدة يستخدم ، أحياناً لأى قصيدة ، وفي أحيان أخرى لتقصائد ذات حدّ أقل من سبعين من الطول ، الذي حدّد بين الجهر والأخر بعدد معين من الآيات^(٦) .

ويبدو من الصعب إلى حد ما أن نوفق بين نقص الاهتمام به - أقدم بيت من الشعر - والانتباه العام الذي يصحبه المرء من النقد والنظرية [الألفية] المربين : استغراق في الآيات المقررة أو المقطوعات القصصية ، وعرض واضح للآراء النقدية التي قبلت إعجابات عن السؤال المطلق من أشعر الناس . ويكفي ذلكاً تقريباً بيت أو آيات

ولم يترك طول القصيدة وحده نقطة الشاعر ، فقد كانت له حرية كبيرة في ترتيب أغراض القصيدة وطول أجزائها . وكانت التسلخ القياسية للأغراض معينة من القصيدة معطلة عليها ، وإلزامية . وكان من التناقض أن توضع هذه العنايات موضع تسؤل لحتى ظهور الشعر الحديث ، ولم تصان أي احتجابات ضد هؤلاء الذين انصرفوا عن الصلحير . فالفرزدق يتحدث في استخفاف عن غرض بكاء الدباء^(١١١) ، وكثير من قصائده هو نفسه ينغزل على مقدمة ، ولا جدال في أن القصيدة للصبر غالبة عن ديوانه^(١١٢) . بل كان الحليفة الوليد ابن يزيد أكثر صراحة بعد ذلك بمئة عقود حين تلا قصيدة صغيرة تسخر من النسب التغلبي^(١١٣) ، وهو موقف أصبح محمداً في عمل أبي تواس . لكن مضمون مقدمة القصيدة التقليدية البليغة هو الذي كان موضوع هذه العنايات والمحاكات الساخرة ، وليس الطابع المركب للقصيدة . ولا يبدو أن أحداً رفض الربط المتأخر في قصيدة واحدة ، بين هذه الأغراض المباشرة كالتسبب والمجاء ، كما نجد في شعر جرير ، مثلا .

وقسم التسبب في معطلة امرئ القيس يستغرق أكثر من نصف القصيدة ؛ في حين كانت أربعة أبيات عن زُبيّة ، في قصيدة من خمسة وأربعين بيتا ، (الفضيلة ٩) كافية لتسم بين نورة . مثل هذه التفرقت ، التي يمكن أن نجد في كل أقسام القصيدة ، لم تترك أي نقد إلا في الحالات التي شعر فيها المخاطب بالقصيدة أنه أهين بسبب عدم التناوب في القصيدة . فعين مدح ذالمة الحليفة عبد الملك بن مروان « لم يمدح فيها ولا ذكره إلا ببيتين » ، وسأله في نقته . فلما قدم على عبد الملك بها أشنه لعامل . فقال له : ما مدحت بهذه القصيدة إلا نائلك ، فضحك منها الثواب^(١١٤) .

ورفض نصر بن سيار (٧٤٨/١٣١) قصيدة من شاعر رجز فيها مئة بيت للتسبب وعشرة أبيات فحسب للمديح . وبأنهم الشاعر نفسه مقدمة أكثر اعتدالا ، عاد بمحاولة أخرى تبدأ هكذا :

هل تعرف الشار لأم السفسر ؟
ذغ ذا وحبر مدحة في نصر^(١١٥)

وكل من الحليفة والوزير شغوف بالشعر ، لكن ملاحظاتهم تميز عن الكبرياء المبرح أكثر من كونها نقداً شعرياً^(١١٦) . ولم ترد هذه الملاحظات (في سبيلات) متفاد أفكاراً عن التناوب في القصائد بعمامة إلا بعد وقت متأخر .

ومن بين الأخبار التي تعود إلى حبة مبكرة - وكان النقاد المتأخرون يستخدمونها خيراً لها أهمية خاصة - إذ يدلّ أن كل ارتباطاً معنا بين أبيات القصيدة كان مطلوباً :

فقد قال عمر بن لجا ليض الشعر : « أنا أشعر منك ! » . قال : « وسم ذاك ؟ قال : « لاني أقول البيت وأنت تقول البيت وابن عمه »^(١١٧) .

أما الآخر فيجزي على النحو التالي :

قال عبد الله بن سالم لزُبيّة (ت ٧٢٤/١٤٥) : شُت يا أبا الجحاف إذا شئت . قال : وكيف ذاك ؟ قال : رأيت اليوم عبقه بن زُبيّة يشد شعراً له أعجبتني . قال : فقال زُبيّة : نعم ، ولكن ليس لشعره قرآن^(١١٨) .

قليلة لـ « أفضل شاعر » على سبيل الاستشهاد . غير أن هؤلاء الذين طرحوا السؤال لم يتوقفوا مناقشة مهية وشاملة ، فكل ما أرادوا سماعه يتلو مقطورة مَرُضية . ولو خُلف هذا ، لما كانت الإجابة عن السؤال مَرُضية^(١١٩) . وكان البيت المقد أو المقطورة موضوعاً لنقد تفصيلي - لغوي في الغالب - واستخدم في مناقشة فطرية وذكية ، على سبيل المثال ، أو الحكمة ، أو التهكم ، أو السب . ومع ذلك ، فحيثما كان إنتاج الشاعر موضوعاً لحديث علم ، كانت القصيدة تأتي بوصفها وحدة المناقشة . والشعراء العظام ، أو الذين يرغبون في أن يُعَدَّوا منهم ، يقدمون جملة شعرهم في شكل قصائد . وجميع إنتاج الشاعر يعبر عنه عدد القصائد أكثر من عدد الأبيات التي صنعها ؛ أما الذين اهتموا بالكتب فحسب ، كابن التميمي ، فيقدمون عدد الصفحات في الديوان بدلاً من [عدد] القصائد . وبمثل تحسب الكميات الكبيرة من الشعر المختزنة في ذواكر الرواة والتقاليد عادة بالقصائد . وقبل ترميز أوصال القصائد القديمة في المختبرات والأعمال الأدبية الأخرى ، جمعت دواوين القبائل والشعراء الأفراد بداية من القرن الثاني [المجري] [البيلاي] فصاعداً . ولم تكن القصائد في هذه الدواوين مخرقة ؛ بل يبدو أن العكس هو الذي حدث بين الحين والآخر ، لأن قصائد لا بأس بها تعطي الانطباع بأنها مرقعة من أكثر من قصيدة واحدة . فمعلقة عمرو بن كلثوم تبدو باستهلال جديد مع البيت : قفى قبل التفرق^(١٢٠) ، وتبدو كل من قصيدة سويد بن أبي كاهل الشهيرة البتيمة^(١٢١) وقصيدة للضرار^(١٢٢) بن منقذ^(١٢٣) مكونة من قصيدتين^(١٢٤) . ومن بين أقدم كتب المختارات ، الكتابان اللذان كانا أكثر شهرة وعرضاً في جملتهما أو في معظمهما على قصائد وهما الطلقات والمفضليات .

يبد أن هذا يوضح أهمية القصيدة للذين نظموا الشعر ، أو نقلاوه ، أو جمعوهم ؛ لأننا لا نجد آراء نقدية لتصور ما قبل الإسلام أو القرن الأول منه ، مهما تكن ، عن طريقة صياغة قصيدة معينة وكيف تتماشى أجزاؤها . فالقصيدة تمتدح أو تذلّم في مصطلحات فنية وعامة ، دون تحفظ ، أو على أساس من بيت مفرد . وبمثل المشهور هو حكاية انتقاد جندب لقصيدة زوجها ، امرئ القيس ، في الظاهر بسبب بيت واحد^(١٢٥) . وتشير الآراء المبكرة ، التي يعود تاريخها في الغالب إلى آخر القرن الأول للهجرة وبداية القرن الثاني ، إلى طول القصائد وتناوب أجزائها . ولأن أي شاعر له بعض المكافأة يتوقع أن يصنع قصائد ، فقد كان على هؤلاء الذين أوقفوا أنفسهم على [غروب] [الأمثال] أن يسوّفوا عاداتهم بين الحين والآخر . والشاعر المخضرم أو الإسلامي المير ، أبو الهوش^(١٢٦) ، حين سئل : لم لا تظلم المجاهد ؟ أجاب : لم أجد لمثل السائر (التأخر) إلا بيتاً واحداً^(١٢٧) . وعيد وثُمزي أقوال مشابهة إلى الخطبة^(١٢٨) ، وتُحفل بين خلافة^(١٢٩) ، وعيد الله بن الزبير^(١٣٠) ، والفرزدق^(١٣١) . وليس مصادفة تماماً أن يظهر الخطبة والفرزدق ، وكلاهما مشهور بشعره المجالي أو الساخر ، كما [يظهر] خطب الماشاكي في هذه الأخبار ؛ لأن صلة المجاء بالإيجاز واضحة . لكن هناك قولاً لجرير يناقض الرأي السائد : « ... إذا مدحت فلا تطيلوا للمدحة ؛ فإنه يُنسى أولها ، ولا يُحفظ آخرها ، وإذا حموت فقلقلوا »^(١٣٢) ، وأضاف إليه ، طبقاً لرواية أخرى ؛ « لأن الناس لا تملّ سماع الشعر »^(١٣٣) .

٢ - الأبيات الاتساعية [المطالع]

وقد نشط النقد الأدبي مع ظهور الشعر المحدث في العراق في القرن الثامن [الميلادي] ، ونشط الشعر بدوره إلى حد ما بالدراسات النقدية ، التي كان النقد أحد فروعه . ولعلنا لسبب ، كان الشاعر العربي والغزوي قريبين وطيبين طيبين ^(١٦٦) . ويبدو أن حماد عجرد ، الذي ربما كان صاحب البيت الذي يشير إلى الإبطاء ، تعرف إلى الغزوي لي عمرو بن عمرو بن الحارثي خير يتعلم فيه أبو عمرو خمسة أبيات للناطقة وعلمقة وإمرئ القيس ^(١٦٧) . وفي خبر آخر ، حفظه العمل نفسه ، يقول : « أفضل سرية ، ابتداءً وتبعاً ، هي قصيدة أوس (بن حجر) ، التي تبدأ :

ليتها النفس أجمل جزعاً
إن السلى تحمّلون قد وقعا ^(١٦٨)

ويقسم بين آخرين [بعده] . وليس واضحاً ما إذا كانت كلمة تبعاً تشير إلى هذين البيتين أم إلى بقية القصيدة ^(١٦٩) . فالتب الأول وحده هو الذي يقدم شاهداً على المطع الجيد في مصادر أخرى ^(١٧٠) . ولا يقدم واحد من هذه المصادر حكماً أي عمرو ؛ ومن جهة أخرى ، يتيسر تعليق تحمّل السلى الأصمعي أحياناً مرتبطاً بهذه الأبيات ^(١٧١) ، في غير آخر في الحلية ، يزيد فينب لأصمعي تفسيراً لحكمه :

لم يبدأ شاعر (قصيدة) بأفضل مما تبدأ قصيدة أوس
بن حجر ... وتلك الأبيات الثلاثة () لأنه بدأ
الثناء بلطف نطق به على المذهب الذي ذهب إليه منها
في القصيدة ، فشارك مراده في أول بيت . وهذا أصل
تقدير لشعر أول شاعر . يقول : لأنه بدأ كلامه في
أوله بما حل على آخر غرضه :

أبسن المسنون ورتبها تنوُّجُ
والدهر ليس مُعتَبَرٌ من جُرْع ^(١٧٢) .

وهذا الخبر ذو أهمية كبيرة ، كما يشير بونيهكر Bonebakker ^(١٧٣) ، إذا كانت هذه الملاحظات تعود تعود إلى الأصمعي . ومهما يكن الأمر . فهذا يحترق بعض الشك . فمن الحق أن الحاقلي يترك الإبطاء بأنه أكثر دقة ويصلي أسانيد أكثر ما يعطي أغلب زملائه ، كما يبدو لا دفاع إلى أي تزوير ^(١٧٤) . لكن كلمة « قال » في الفقرة تجعل من المنع أن الجملة السابقة (« لأنه بدأ رثاء ») هي في الحقيقة تعليق أضافه الحاقلي أو أحد آخر من سلسلة الإسناد ؛ فلذا كان الأمر كذلك ، فليس هناك سبب لأن لا يكون التعليق الثاني (« لأنه ابتداءً ») إضافة متأخرة أيضاً . ولا يمكن إثبات هذا مؤكداً ، ولكن من الملاحظ أن بين روايات هذا الخبر في المصادر الأخرى تذكر أبيات أوس ، أو البيت الأول وحده ، بوصفها مطلعاً جيداً ، دون تفسير ، في حين يستشهد بيت أي ذو في مواضيع أخرى من هذه الموازيت دون أن

ولا تحوي الحكايات لسوء الحظ أي شرح أو تفسير . فليس واضحاً تماماً كيف ينبغي أن تفسر كلمة قرآن ^(١٧٥) ؛ وثمة كلمات أو تعبيرات عدة يبدو أنها تشير إلى الترابط بين أكثر من بيت واحد (نسج ، تلاحم الأجزاء ، مثلاً) ، ومع ذلك فهي محيطة على بناء البيت الواحد فحسب . ومهما يكن الأمر ، ربما كان ابن قتيبة على حق ، في هذه الحال ، حين يوضح : « يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » . والجناس يقتبس القصيدة أولاً في فقرة عن القرآن الألفاظ ^(١٧٦) . ويظهر من النص أن في ذهنه بناء البيت المفرد ^(١٧٧) . بل إنه يمكن القصيدة مرة ثانية وثالثة ، قبل الخبر عن عمر بن لجأ وبعده مباشرة . وهو يشرح قرآن ، في غموض ، على أنه « التشابه والمروافة » ^(١٧٨) ، بين الأبيات بالتأكيد : « وجعل البيت أحداً البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه » ^(١٧٩) . بهذه الكلمات يعلن الجاحظ على الحكاية الأخرى ، لكنها بالنسبة إليه تحتمل الغزوي نفسه .

والقرآن لم يكن مصطلحاً فنياً ، ولم يتطور إلى مصطلح فني . فالعرب استخدموا في الفترة المبكرة التنزير اليسر من المصطلحات الفنية ، ولكن واحداً منها لم يُشير إلى بناء القصيدة ، أو إلى العلاقات بين أبياتها وأجزائها . مثل عيوب الغافية ، طبقاً لشر بن المعتمر (ت ٢١٠/٨٢٥) ^(١٨٠) ؛ فقد ذكرت العرب في أشعارها البيداء والإقواء والإكفاء . و«ضيف» ولم أسمع بالإبطاء (الذي يندرج عادة مع [العيوب] الأخرى منذ الحليل) . وتختلف الإبطاء ، وهو تكرار كلمة الغافية في القصيدة نفسها ^(١٨١) ، عن المصطلحات الأخرى في كونه الوحيد الذي يجاوز المستوى الصوتي للتغيرات في حروف العلة أو الحروف الساكنة . والظهور الأخير لمصطلح إبطاء يبدو وقد دحضه بيت ينسب لمعل بن خلبل التبرُّخت ^(١٨٢) ، للمعاصر لجور ، يستخدم فيه الإقواء ، والإكفاء ، والإبطاء بروح مرحلة لكنها فنية ^(١٨٣) . مهما يكن الأمر ، فهذا البيت منسوب في مصادر أخرى إلى « شاعر عديث » ^(١٨٤) أو إلى حماد عجرد ^(١٨٥) أو إلى صديقه سُليمان السُّوفاي ؛ فهناك سبب إذن للاعتقاد بأن كلمة إبطاء أصبحت مصطلحاً فنياً في مكان ما خلال منتصف القرن الثامن [الميلادي] أو في النصف الثاني منه .

ويندر استخدام المصطلحات الفنية في الشعر المبكر (قبل المحدث) . ومن الحق ، أن هناك عدداً لا بأس به من الأبيات مرضوعها الشعر نفسه ، لكنها ليست تغييراً عن تأمل الشاعر نفسه بقدر ما هي نتيجة لوظيفة الشعر . إن الشاعر يكرر نفسه لنفسائه ، ويصلي بيان يرسل أهاجيه ، ويريد أن يعمل الناس نصائته رسالة ، وقد يقول هذا صراحة . بل ربما يستخدم كلمة قصيدة ، لكن دون أن يشير إلى أنها أحرزت المعنى الفنى له . قصيدة طويلة ، أو متصدعة الأغراض ^(١٨٦) . وقد تبعت الملاحح الأساسية للشعر المحدث عن وعي الشاعر الحداد للمادة الوسيطة . فالخارف الأسلوبية يبحث عنها لذاتها ، والشاعر ، الذي كان يتلقى في الغالب تدريباً لغوياً ، أغرى في يُسر للتجرب عن وجهات نظره في فنه في سياق قصيدته . ومع بقاء شكل القصيدة استمر موضوع نُقَر [الشاعر] نفسه [لقصائده] ، وهو [مرضوع] صريح بخاصة في الشعر « الكلاسيكي المحدث » [شعر المحدثين] . ويحتوي قصائد عدة على قيام أو البحرى على فقرة ، في آخر القصيدة عادة أو قريباً منها ، نصف القصيدة نفسها أو تشير إليها ^(١٨٧) .

فرض واحد ، كالدليح مثلا ، يمكن تمييز عدة أغراض فرعية ، كشهولة الممدوح ، وكرمه ، وحكمته ، كل مع اللامان motifs الثابتة له ، والقاعدة أن الانقالات بين هذه الأغراض الفرعية ومعانيها ليست لآفة للنظر إلى حد كبير . ففي قصيدة تجتري على النسيب ، والرجل ، وموضوع غملي ، يتم الانتقال من النسيب إلى الرجل عن طريق « عنصر رابط »^(١٠٠) . فصل الراحل يسوغ حين يعلن الشاعر مزموه من أن يتابع في قصيدته ، بمجونه الرحلة ، أو ، على التقضي من ذلك ، أن يتخلل عن أفكار الحب وأن يتعزى بالرحلة أو بجمله . [وتذكر] لأن الشاعر ، والذات الغنائية I Lyrical^(١٠١) ، حاضرة جدا في كل النسيب والرجل ، ويسبب التواصل في المكان والزمان ، لا يكون الانتقال عادة مفاجئا للعناية أو لآفة للنظر . والأمراض نفسه يصح حين يكون الموضوع الرئيسي الفخر ، « مدح الذات » ، إذ لا تكون ثمة حاجة إلى عنصر رابط ، لأن الرجل نفسه بعد جزءا من الفخر . لكن ، حين يكون الموضوع الرئيسي مدحا لشخص آخر ، لا يستطيع حتى العنصر الرابط أن يغنى التباين بين الأجزاء .

وعلى الرغم من أن أغراض القصائد القديمة وبناها ظل كما هو في شعر المحدثين للمحدثين ، فقد أصبح صعبا بشكل متزايد الظاهر بأن عبارة : « هل هذا الجمل أرجل إلى فلان » كانت أكثر من أثر للحياء البدوية ، [وصارت] إلى أخيلية . وقد بدأ الشعراء ، وأعين بهذا ، في ابتكار عناصر ربط جديدة ، وبدأ الانتقال في مقارنة مختلف أنماط الانتقال . وقد سخر أبو تمام من التعبير التبدل دوع ذا ، الذي استخدم ثم أسسه استخدامه^(١٠٢) ليكون علامة على بداية فرض جديد ، في بيته : دوع حيك دوع ذا إذا انتقلت إلى المدح . . .^(١٠٣) . وكما لاحظ الأندلسي فهذا هو الموضوع الوحيد لـ دوع ذا ، في انتقالات قصائد أبي تمام . وقد عرض القوسى ، الشوق في منتصف القرن التاسع ، بالمعنى في روح ساهرة : « فغشيا رأيت دفها في شعر السيد (الحميرى) فدفعه » لأنه لا يأتى بعده إلا سب السلف أو بليته من بلايه » (مشروا إلى شيمع السيد المطرقة)^(١٠٤) . ويبدو أن أقدم نص لنقد يعالج الانتقال إلى المدح هو قفرة لآي صيدة ، أوودها الحلقى في الحلية^(١٠٥) :

« إن أفضل تخلص للعرب (بعض : الشعر القديم) حيروا فيه من البكاء على الديار ، ووصف الجبال ، وتعمل النساء^(١٠٦) ، ومفارقة الجيران ، دون دوع ذا أو عذبة تارى أو أفكر كذا ، من صدر إلى عجز ، من غير أن يتقدم الشاعر (هذه الحدود) أو يربط [ببيت] [الانتقال] بما يليه ، هو بيت زهير

إن السخيل ملوم حيث كا

ن ولسكن الجراد على علاته خرم^(١٠٧)

ويليها حة شواهد أخرى ؛ ثلاثة للأشئ وواحد لكل من حاتم وبنى الرمة . والمحتمل أن الشاعر الأول وحده هو الذى يتنص إلى الخبر الأسلى ؛ وهذا ليس أكثر منطقية نسب (فأبو عبيدة يذكر « أفضل تخلص ») ، بل قد يفسر أيضا حقيقة أن البيت الأول شائع في أعمال النقد الأهم بوصفه شاهدا على التخلص أو الاستطراد . في حين أن الشواهد الباقية ليست إلا في أعمال قليلة نسب^(١٠٨) .

يظهر حتى بوصفه شاهداً على حسن الابتداء في مصادر أخرى ، على الرغم من أن القصيدة كانت مشهورة تماماً . حقا ، إن فكرة أنه ينبغي أن يتأ المطالع بالفرض الرئيسى في القصيدة لا يمكن أن نجدنا بعيدا عن هذا الأخير - حتى وقت متأخر جدا ، كما سنرى فيما بعد . ونحن نرى للره أن الحلقى نفسه قد أُلح بأفكار صريحة عن ترابط القصيدة ، فلا يُستبعد احتمال أن تكون الملاحظات [المذكورة] إضافات من الحلقى^(١٠٩) .

وأقدم نص يوصى بتبني المطالع بالفرض الرئيسى لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر . ففي تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع ، يقول :

« وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذى إذا سمعت صغره عرفت قفيتها . . . »^(١١٠) .

ولأن لفظة كلام غامضة وليس واضحا تماما ما إذا كان ابن المقفع يتحدث عن الكلام كله أو جملة واحدة أو فقرة . والمحتمل أن الأول هو المقصود - فهكذا فسر الجاحظ كلامه - وفي هذه الحالة فإنه ثودلالة أن يأخذ ابن المقفع البيت لا القصيدة على سبيل المقارنة . فلم يفلون بناء القصيدة ببناء عمل نثرى حتى وقت متأخر ، [كما سنرى] .

هل أى حال ، فهناك دليل على أن أبا عمرو والأصمعي في الجحيرين المشار إليهما ربما كانا يتحدثان بفكرته التنبؤ anticipation [براعة الاستبصار] ، وإن لم يذكرهما صراحة . ففي الحالتين كانت الأبيات التى امتدحها مطلع رثاء ، وفي الحالتين تبدأ القصيدة ، كالتعداد ، بالموضوع الرئيسى دون نسب يتقدمه . وهذا ما يمكن أن يقال أيضا عن مثال آخر مبكر : إذ يتمتع محمد بن حازم الباهل ، الذى عاش في النصف الأول من القرن التاسع^(١١١) ، بيتا لآي تمام يتمتع مرتبة أيضا^(١١٢) . لكن ربما كان هذا مجرد مصادفة ، فالأصمعي كان له « ميل إلى الرثاء المالحق الكثير »^(١١٣) ، ويبدو أن الباهل ، أيضا ، كان يفضل المراثى^(١١٤) .

وقد امتدحت مطلع أخرى لقيمتها الثانية فصب فيها يمدو ؛ كبيت النافعة المشهور الذى ذكره أبو عمرو :

كيلي فم بأصمعة ناصب
ولسبل أناسيه بظهر الكواكب

والشطر الذى يورده الأصمعي للأشئ^(١١٥) ، وأربعة أبيات للفضائل (ت حوالى ٧٤٧/٨١٦) أصيب بها أبو هذان (ت ٧٥٥/٨٦٩)^(١١٦) . وفي هذه الأخبار جميعا تفتح الأبيات صراحة بوصفها ابتداءات ، « مطلع » ، تظهر أن النقد كانوا وأعين بأهمية البيت الأول في القصيدة : بيت يكون عادة عملا بالمطابقة ، ويوسم صراحة بالتصريح ، ويشار به إلى القصيدة ، لأن قصائد قليلة هى التى حلت أسيا أو حوالات .

٣ - أبيات الانتقال [التخلص]

في القصيدة متعددة الأغراض Polythematic لا يكون المطالع الموطن الوحيد ذا الأهمية البنائية ، لأن الانتقالات بين الأغراض تستحق انتباهها خاصا أيضا ، من الشعراء والنقاد على السواء . وفي

الكتابة ، وهو ما يصف وصفاً ملائماً الصورة اللغوية في أبيات أبي تمام . ومع هذا ، فقد استخدم أبو تمام المصطلح بمعنى مختلف إلى حد ما ، لأنه لم يعدل مؤلفاً من الموضوع الأساسي بتقديم apropos مقدمة غير متصلة ، بل على العكس ، فالفرض الذي يقترحه هو مجيء عثمان ، في حين أدى وصف القوس مقدمة خالدة إلى حد ما . هذا المصطلح هو ما أطلق عليه الاستطرد ، وهي كلمة كانت تنتمي إلى اصطلاح التكتيكات العسكرية : متناوذة لتضليل العدو والادعاء عليه ، عن طريق فارس يستدير في البداية عائداً ، ثم يهاجم فجأة .

وقد قلّد الجعثري أبو تمام قرواً ، حيث أسهم في ملاحظة ساخرة عبارة بقصيدة طويلة^(٣٧) . وهنا يكون « العلول » استطرداً حقيقياً من الموضوع الرئيسي ، لأن الوصف - لقوس مرة أخرى - يستمر في الأبيات التالية . وفي كلتا الحالتين يكون « الاستطرد » موجزاً للغاية : فهو متناوذة تستغرق بيتاً واحداً . وفي أخبار أبي تمام للصولي يرد الشاهدان كلاهما في سياق : أبيات قليلة تقدم ، لزيادة تأثير الاستطرد . واستثنى المؤلفون المتأخرون غالباً من سياق هذه الأمثلة وغيرها . ونتيجة [لهذا] نشأ بعض الاضطراب بين مفاهيم : التخلّص ، أو الخروج ، والاستطرد ، بما دللنا على تميز بوجود اسم شخصي .

وتكشف الأخبار عن التخلّص والاستطرد وما يكيفية ارتباط افراض القصيدة أحياناً بالأخر . ولوسط في الوقت نفسه ابن الشعراء لا يستعملون كل مجموعة من الأغراض . فابن الكلبي (ت حوالي ٢٠٤/٨١٩) لاحظ أنه عرف قصيدة وثلاث واحدة تبدأ بالتبسط وهي لندريد بن الصنعة (ت بعد ٦٩٩ م)^(٣٨) . ويستكر ابن رقيق ، الذي استشهد بابن الكلبي ، هذا الجمع ، ولكن كلمات ابن الكلبي لا تتضمن حكماً سليماً . لأن التخصيص في الحقيقة ، لاقت تفسيراً صالحاً ، حيث تضمنتها الأصمعيّات (رقم ٧٨) وجهرة لأشعار العرب^(٣٩) . وقد يبدو ابن الكلبي استثناءً ؛ ففقد عصره الآخرين أوصافاً معاني القصيدة وأغراضها ، دون مناقشة مجموعاتها المحتملة . وأبو عبيدة قال ، تعليقاً على ابتكارات امرئ القيس :

« يقول من فعله : إنه أول من فتح الشعر ، واستوقف ، ويكي في الدمن ، ووصف ما فيها . ثم قال دمعاً ذابغية عن متابعة النسبية ، فقبوا (أي الشعراء المتأخرون) أثره . وهو أول من شبه الحبل بالحصا والمقولة والسباع والظباء والطير . »^(٤٠)

وعن تطوّر شعر الرجز قال أبو عبيدة :

« إذا كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك ، إذا حارب أبو شاتم أو فاضل ، حتى كان التّجّاع أول من أطلقه وقصد ، ونسب فيه ، وذكر الديار ، واستوقف الركاب عليها ، ووصف ما فيها ، ويكي على الشباب ، ووصف الرابطة ، كما فعلت الشعراء بالقصيد ؛ فكان في الرجز كمرئ القيس في الشعر »^(٤١) .

فأبو عبيدة يكشف عن وهي حقيقة أن تصادف الرجز في الأسلوبين القديم والحديث لا تختلف في الطول فحسب بل في البناء أيضاً . وعلم

ويبدو يونيكير بعض التخصّط على حصة الخبر لكنه لا يذكر لماذا يشك في « القدم الزموم » له^(٤٢) . إنه لمن اللافت ، حقاً ، أن الحاقلي هو المؤلف الوحيد مرة أخرى يقدم إسناداً يعود إلى ثقة قديم فيها بمضمّن التخلّص . ولو كان [الخبر] حقيقياً ، فهو يكشف أن أبا عبيدة أعجب بانتقالات من نمط أكثر حذقاً من الصيغ السهلة من قبل « عذو »^(٤٣) ، بالرغم من أنه يذمها . وجدير بالاعتقاد أنه يوصي بتخلّص يميل بيتاً واحداً ، مُضمّناً أنه لا ينبغي أن تستكمل الفكرة في بيت آخر enjambment [التضمين] ، مثلاً ، من النمط (رحلت ... إلى فلان ..) . ولم يُدّن أحد ، مع هذا ، مثل هذا الانتقال صراحة ، حتى في مراحل متأخرة حين نوقشت الخطأ مختلفة من التضمين . ومن الواضح أن أبا عبيدة كان مسبباً بالتضاد الدقيق في شطري بيت زهير ؛ ونتيجة لهذا ، كان للبيت « حد point » ويمكن تلاوته والاستماع به خارج النصّ .

والخبر الذي ينسب الحاقلي لأي عبيدة يمتدح على أقدم وقصر لكلمة تخلّص بالمعنى التقني technical الذي احتفظت به منذئذ . وقد استخدمها بمعنى مماثل إلى حد ما شامة بن الأسر . معاصر أبي عبيدة^(٤٤) ، الذي استمدح الأسلوب غير المكلف للوزير جعفر بن يحيى : « ... ولا يرتب لفظاً قد استعمله من بعد ، ولا يخلص التخلّص إلى معنى قد تخصّص عليه طلبه . »^(٤٥) . وبالجملة يتحدث ، بالمثل ، عن التخلّص إلى غريب المعاني^(٤٦) . ومهما يكن الأمر ، فالمصطلح لم يكن يستخدم غالباً فيما يخصّ الشعر خلال القرن التاسع [الميلادي] . فخلط ، الذي نقل نسخة مختصرة من وصف أبي عبيدة للتخلّص (القواعد ، ٦٠) ، لا يذكر للمصطلح ، ويتحدث بدلاً من عن الخروج ، وهو ما فعله ابن المعتز في البديع (ص ٦٠) ، عل الرغم من أنه يستخدم تمييز التخلّص من النسب إلى المديح في طبقات الشعراء الحديثين (ص ١٨١) .

وتعرف بيت يشمل التخلّص يكون سهلاً صاعدة ، حتى حين لا تدغم صيغة من قبل دمع^(٤٧) ، لأنه يمتدح دانيلاً على الإشارة إلى شخص أو أكثر ، وهو أكثر شيوعاً من عدم الإشارة إليه باسم شخص . ولهذا ، يمكن تمييز هذا البيت ، وعلم قاعدة ، حتى دون النص الذي ورد فيه . ومع ذلك ، ثمة استثناءات . إذ يذكر شاعر ، بين الحين والآخر ، أسماً على سبيل المقارنة ، بمعنى سافر غالباً . ولم يُعْطَ أبو تمام مثلاً فحسب ، بل صكّ أيضاً مصطلحاً لهذه الصورة اللغوية . إذ يمكن تلميذ الجعثري أن أبا تمام قرأ عليه قصيدة قصيرة من أربعة أبيات تصف فرساً ، وتنتهي على النحو التالي^(٤٨) :

فلو تزلّه مُشْبِحاً والحصى زَيْمٌ

بين السناييك من شفى وُحْدَانِ

أَيْقَنْتُ - إِنْ لَمْ تَقْصَبْتُ - أَنَّ حَافِرَهُ

من صخر تُفْشَرُ أو من وجه عثمان

ثم قال [أبو تمام] : ما هذا الشعر ؟ قلت : لا أدري ، قال : هذا المستطرد ، (أو قال الاستطرد) ، قلت : وما معنى ذلك ؟ قال : يُؤَيّ أنه يريد القوس ، وهو يريد هجاء عثمان^(٤٩) .

وقد ترجم فون جرونباوم المستطرد والاستطرد بـ (القصيدة) المستطردة digrissing و « استطرد digression » . والاستطرد ، حقيقة ، جاءت لتعني « العلول » من الموضوع في الحديث أو

والخامس المعروف الذي فيه تقيّة ومعه شُكة ، وبه طعم أوحية ، إذا أراد أن يبتال الكتاب ويمال في إسقاطه ، يفتّح أبوابه ويوقف على حدوده ومفاصله ، وردد فيه بصره وراجع فكره . . .

وفي فترة مشابهة من الحيوان يشكون من هؤلاء التناد الذين ينظرون نصب إلى تمبير ضعيف مفرد ، أو خُنة بسيطة ، أو زُنة لفكرة المؤلف أو الناسخ (ج ٦/٧) . حتى أنه يقارن النص بالكتائن العضوى ، في قسرة نخلها يابسوت (معجم البلدان ١١/١) وما بعدها :

« وقد حكى عن المباحث أنه صنف كتابا ويوه أروبا ، فأخذ بعض أهل عصره لحفل منه أشياء وجهه أشلاء ، فأخضرو وقال : بأهل إن الصنف كالصور ولقي قد صورت في تصنيغي صورة كانت لها صينان فصورها ، أصمى الله حنيك ! ، وكان لها أذنان فصلمتها ، صلم الله أذنك ! وكان لها يديان ففصلمتها ، قطع الله يدك ! ، حتى عُد أعضاء الصورة » .

فالمباحث يؤكد تكامل النص - لكن في حالة اثر العلمي ، الجدل . ولا يمكن أن يمتدّ تطبيق هذه الملاحظات ليشمل النصوص الشعرية ؛ ولا حتى نصوص أعماله نفسها ذات الشخصية المختلفة ، كالبيان والبيان والحيوان . وهو ينصح الكاتب ، في معرض تعليمه عن التأليف ، ألا يقيم عند موضوع واحد طويلا ، بل « يخرجه [الفارسي] من شيء إلى شيء ، ومن باب إلى باب » (البيان ٣٦٦/٣) . ونتيجة لهذا ، فإن المعلومات عن موضوع معين تكون مشوشة في أشباه الكتاب : « أحيانا لا يكون مجموعها في مكان واحد ، إيقاد على نشاط الفارسي والسجع » (نفسه ، ٤/٤) . ويصف في إسهاب طريقتي المخاصة في الحيوان (٩٣/١ وما بعدها) ، حيث يوضح أن غرضه أن يعلم عن طريق التسلية ، لا أن يسلي عن طريق التعليم . والفارسي ، كما يقول ، حرّى أن يقرأ جزءا فحسب من العمل ، لأنه يشمل كتابا يمكن قراءتها مستقلة :

« فإن أراد قراءة الجميع لم يطل عليه الجلب الأول حتى يجمد على الثقل ، ولا الثاني حتى يجمد على الثالث ، فهو أبدا مستفيد ومستطرف ، ويضعه يكون جمعا لبعض ، ولا يزال نشاطة زائدا ، متى خرج من آي القرآن إلى الأثر ، ومتى خرج من أثر الشعر إلى خبر ، ثم يخرج من الخبر إلى شعر ، ومن الشعر إلى نوادر ، ومن النوادر إلى حكم عقلية ومقاييس يبتدأ . ثم لا يترك هذا الباب ، ولعله أن يكون أثقل ، والملازم إليه أسرع ، حتى يغضى به إلى مزح وقلمة ، وإلى سجع وبخرافة . . . » (٨١) .

وإصرار المباحث على الوحدة في الأعمال المطلوبة على أي مستوى ، غير مؤكد ، كما يظهر من هذا الاقتباس . فهناك تماثل واضح بين نص ثري طويل كما يوصف هنا ، وقصائد طويلة ، متصلة الأغراض ؛ فالملاقات بين الأجزاء وتكامل العمل كله أقل أهمية للكاتب من تسلية الفارسي أو السجع . والمباحث لم يستخلص هذا المقياس من

الفقرات كان ينبغي مقارنتها بفقرة في طبقات ابن سلام ترجع صدى الحكم الأول من حكمي أبي عبيدة . فقد قيل إن امرأ القيس أرسى ، في شعره ، الخلل على :

« استيقاف صحبه ، واليكاد في الديار ، ورة النسب وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالطيباء والبيض ، وشبه الحبل بالبيان والمصمى ، وقيد الأوباد ، وأجاد في التشبيه ، وفصل بين النسب وبين للنهي » (٨١) .

وعل الرغم من أن هذا التعداد للأغراض والمعان يستمد على أبيات لأمري القيس حقا أكثر من اعتماده على تجريدات أساسها قصائده ، فإن نظام [التعداد] ليس عشوائيا ؛ بل يعكس معلقة أسرى القيس ، لكن الترتيب : الأطلال - النسب - الوصف (للخلل ، والرحلة ، الخ) له دلالة أكثر عمومية . والمباراة الأخيرة من الفقرة الثالثة ، إذا أخذت في حد ذاتها ، ليست واضحة تماما ؛ إذ يعني ابن سلام ، فيها يبدو ، كما يقترح عتق الطبقات في تعليق له ، أن امرأ القيس ميّز بين النسب والأغراض الأخرى ولم يمزجها . ولكن لأن الفقرة تعود صراحة إلى أبي عبيدة ، فلا بد أن يكون التعبير صدى لاستخدام دجّ . ويغزى هذه الأخبار أن امرأ القيس يُعزّن أنه كان أول من قدّم لفصائده بقسم وآخر في الأطلال والنسب ؛ فهم لا يقولون إنه أول مقصد . وسنرى بنسب ابن سلام أول قصيدة إلى المهلهل (ص ٣٣) - وكان أكبر سنا من أسرى المهلهل - فهو يمي بكلمة قصيدة - قصيدة طويلة - فحسب ، كما يروى أن الأصمعي قال « أول من يروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر المهلهل » (٨٢) . ومهما يكن الأمر ، فإن سلام لا يملأ قيمة كبيرة على القصائد الطويلة ، حقا ، إن ملاحظاته على القصائد أكثر من أن تكون مرتبطة بالاهتمام الذي يوليه للأبيات المنفردة ، التي عرفها بأنها « البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل » (٨٣) .

٤ - المباحث

يدعو للوهلة الأولى أن كثيرا من أعمال المباحث تخترى على مجموعة حرة من المروءات ، والطرائف ، والدعابات ، ومقطوعات الشعر ، مقترنة بملاحظات للمؤلف نفسه . ولكن الدراسة الخفية تكشف في الغالب عن أن هذه الأصناف لا تتخلو من بناء ، أو أنها على الأقل تخترى على فكرة مركزية . فالمباحث كان وإياها بديهة أن نقد أي عمل ، وعمله بديهة خاصة ، ينبغي أن يمانح في حسنيته مثل هذا العمل بوصفه كلاً . وهو يشرح هذا في نهاية المطاف في فصل ما بين العداوة والحسد (رسائل المباحث ٣٥١/١) :

لان (التند) الحاسد الجامل يتبرر إلى الطعن على الكتاب في أول وهلة يقرأ عليه ، من قبل استتمام قراءته ورقة واحدة ؛ ثم لا يرضى بإسراء الطعن وأخذه حتى يبلغ من إلى أشده وأظفله ، من قبل أن يغب على قصوره وسجوده . وليس ثلّج مفسراً منفصلا ، ولكنه يميل لذلك [ويقول : هذا عظام من أوله إلى آخره ، ويماطل من ابتدائه إلى انتفائه . . .

أعمال نظرية وفصائل في مثل هذه المصطلحات الصريحة ؛ لكنه قرأ بناء القرآن ببناء الشعر : الآية تناظر بينا ، والسورة [تناظر] قصيدة ، والقرآن بديوان^(٨٩) ، والمقارنة غريبة بعض الشيء ، لكن ربط السورة بالقصيدة - وكلتاهما متعددة الأغراض - ليس كله بلا أساس^(٩٠) .

ومن جانب آخر ، فإن النصوص القصيرة - والمجاhez - يعبّر في الغالب عن إعجابها بإيجاز القصائد أو الطرائف - ينبغي أن تكون أكثر تماسكا في البناء من النصوص الطويلة . فحين يوصي ابن المقفع بأن « يكون كلامك قليلا على حاجتك » ، يضيف الجاحظ :

« كذا يقول : فرق بين صدر خطبة التكاح ، وبين صدر خطبة العيد ، وخطبة الصلح ، وخطبة التراب ، حتى يكون لكل من ذلك صدر يدل على عجزه ، فإنه لا خير في كلام لا يدل على معتك ، ولا يشير إلى مفراك ، وإلى العمود الذي إليه قصدت ، والغرض الذي إليه نزعته » . (البيان ١١٦/١)

ومعظم الخطب قصير (البيان ٧/٢) ؛ ومن الخطب الطوال ، التي تناسب ظروف معينة^(٩١) ، ما يكون مستويا في الجودة ، ومتشاكلا في استواء الصناعة ، بين الحين والآخر ؛ ولكنها تحتوي أحيانا فحسب على عدد من الفقرات الجميلة التي تشكل للسُرْع الوحيد لأن تحفظها الذاكرة (البيان ٧/٢) .

وبمثل فإن الشاعر الذي يصنع القصائد الطويلة - بخاصة المدائح الرسمية التي يأمل في الكسب من ورائها - كثيرا ما يكون مدفوعا إلى أن يعمل مثل « عيد الشعر » و« مهر والحليلة » ، اللذين كانا يقضيان وقتا طويلا للتأكد من أن كل الأبيات في القصيدة متساوية الجودة^(٩٢) . ومصطلحا الصنعة والتكلف ، اللذان استخدمهما الجاحظ لوصف مثل هذا الشعر كان هما بعض الإبداعات السلبية التي ظلت لها في النقد المتأخر ؛ فقد اتبعت بموافقة صريحة مأثور الأصمعي عن « عيد الشعر » مرتين ، وأضاف أنه « حب شعره حين وجده كله متغيرا متخبا مستويا ، لكان الصنعة والتكلف والقيام عليها (البيان ١/٢٠٦) . فالجاحظ يفضل القصائد التلقائية ، التي تكون في أغلب الأحيان قصيرة . ويمنح الفرزدق لفصائله القصيرة ويكرر أدهام الكهيت أن الشاعر الذي يستطيع أن يصنع القصائد الطوال الجيدة قادر أيضا على إنتاج قصائد قصيرة جيدة^(٩٣) .

ويظهر في ملاحظات الجاحظ النقدية خوف من الملل الذي يسببه الأطراد ، ولا يختلف الشعر من النثر من هذه الوجهة .

« وقالوا : لو كان شعر صالح بن عبد القدوس ، وسابن البربري ، مفرقا في أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار لوضع ما هي عليه بلفاظ ، ولصار شعرها نواذر سائرة في الأفاق ، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا ، لا تسر ، ولا تمزج جري التواذر ، وفي لم يخرج السامع من شيء إلى شيء ، لم يكن للملك النظام عنه موقع »^(٩٤) .

ونجيب الجواد السبق ، مع ذلك ، لا ينبغي أن يؤدي إلى عدم

الترباط بين أبيات القصيدة . ويقتصر الجاحظ التادريون السابقين [عن عمر بن الخطاب] ، وعبد الله بن سالم روبة [. وكما رأينا ، فإن مجال « الترباط » (الفران) ليس عمدا بوضوح عند الجاحظ : فالخير الذي يحتوي للمصطلح موجود في ثلاثة مواضع مختلفة من البيان والتبيين ، لكنه يوضح مرة واحدة فحسب أنه يشير إلى الترباط بين الأبيات ، وليس بين الكلمات في البيت . وهذا [للمصطلح] وضره من التضييقات التي تشير إلى « الترباط » تستخدم في الغالب دون مواصفات ، في حين يظهر من النص أن المجال عمود . فالجاحظ يقول على سبيل المثال :

« أفضل الشعر ما وجته متلاحم الأجزاء ، سهل المخرج ، حتى تعرف أنه قد أفرغ إفرافا وإسدا ، وشبك سبكا واحدا .. »^(٩٥) .

والسياق الذي يضع الجاحظ فيه هذه الكلمات لا يدع شكاً في أنه يتحدث عن ترباط الكلمات داخل البيت الواحد ؛ ووكما تشير « الأجزاء » في الحقيقة إلى الوحدات العروضية .

وهكذا لا تشير أفكار الجاحظ إلى القصيدة بوصفها كلاً . ومع أنه كان يملك فكرة ما من العلاقات بين أجزاء القصيدة ، فإنه يثبت ملاحظة بطرسيا : كما يفعل عادة - عابرة - في فصل عن الكلاب في الحيوان (٢٠/٢) :

« ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موصلة ، أن تكون الكلاب التي تقطع بقا الوحش ؛ وإذا كان الشعر مدحيا ، وقال (يعني الشاعر) كان نائق بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي للثورة »^(٩٦) .

وقد بين قلّة من نقاد معاصرين للجاحظ أحكامهم على ترباط القصيدة في مصطلحات غير ملتزمة .

وحيث يمتلك عبارة بن حنبل^(٩٧) أبا تمام « لأطرد المراد واستمره الكلام »^(٩٨) ، فإن تفسير هذه المصطلحات مشكوك فيه ، حتى على الرغم مما يبدو من الخير من أن عبارة اعتمد على عدد من الأبيات فهو يمتّ من يلقي مرتين على الاستمرار في [إلقاء] القصيدة في تسؤل . والزيبر بن بكار (ت ٨٧٠/٢٥٦) أكثر صراحة حين يفرق قصيدتين كاملتين لجميل وعمر بن أبي ربيعة ، مفضلا الأخير :

« لأن قصيدة جميل مختلفة غير متولفة ؛ فيها طوالع النجد ونحوال المهدي ، وقصيدة عمر بن أبي ربيعة ملساء اللون ، مستوية الأبيات ، أعذب بعضها بلفظ بعض .. »^(٩٩) .

وبمثل نسب الزبير الحكم المناسب في شعر عمر بن أبي ربيعة خلال مصعب بن عبد الله^(١٠٠) . وهو يورد عدداً من سمات أسلوب عمر ؛ ومن بينها قلّة الانتقال . وقد ترجم هذا التعبير ، أو شرح في معالاة إلى حد ما - على أن انتقاله بين الأغراض لم تكن إسقاطاً لأحداً على الآخر - بل هي حسنة التوزيع^(١٠١) . ومهما يكن الأمر ، فليس من المؤكد مطلقاً أن كلمة « انتقال » لها هذا المعنى هنا . حتى إذا كانت تستخدم للانتقالات بين الموضوعات - راجع بيت أبي تمام « دح منك دح ذا .. » - لكن ليس شمة ما يبدو إلى افتراض أن مثل هذا الانتقال شيء ينبغي تجنبه ، كما هو شأن الانتقال في وصف مصعب . فالانتقال

ويقال ابن قتيبة لاختلافه إلى التوازن بالنادرة ، التي تعود إلى وقت مبكر ، عن قصيدة مفقودة من مئة بيت وقسم للمديح في عشرة أبيات .

وقد اقتبس بعض الدارسين هذه الفقرة كما لو كانت قلعة بالفراعنة لكل قصيدة . ومهما يكن الأمر ، فلا شك أنها لا تملأون أن نصف واحداً من الأنماط الممكنة للقصيدة ، [نمط] قصيدة المديح ، ونوصي به . وكان ابن قتيبة ، بطبيعة الحال ، واعياً بحقيقة واضحة هي أن قصائد عذبة لا تتجلبب مع هذا المخطط ؛ وأكثر من هذا ، فهي ، والقصائد القياسية ، تحوي عناصر أخرى ، لم يذكرها : وصف الحيوانات ، و [وصف] الصحراء ، والفخر (١٠٧) . وينبغي أن يؤخذ فرض

ابن قتيبة الالتزام بالنموذج على أنه يعني من وجهة نظره أن أي قصيدة طويلة ينبغي أن تكون متصلة للأغراض (١٠٨) ، وأن الشاعر ينبغي أن يفيد من مخزون الموضوعات التقليدية (راجع الشعر ٧٦) ، وأنه ينبغي أن يكون ثمة رابط منطقي بين الأجزاء . والفقرة تصف القصيدة [وصفاً] يشبه مزقوة من عذبة حركات suite أو حركة (١٠٩)

ذات هدف مزدوج : فالحركة [مقصودة] لذاتها ، وينبغي أن تسعد السامعين ، لكن الحركة أيضاً تحفز إلى هدف . والملاحظة النعصر التي تنهى وصف ابن قتيبة [عن] الشاعر الذي يشوق للكفاية لا تترك شكاً في أنه لا ضرر في الحديث عن « مقفلة » و « موضوع مناسب » للقصيدة بمعنى نفعي pragmatic ، إذا لم يكن من وجهة النظر الفنية . ولهذا ، فإن « أبوديبي » هنا حتى جزئياً حسب أن نقده لمونرو Monroe (١١٠) ، وليس ثمة تناقض بين وجود « موضوع مناسب » وطلب التناصب بين الأجزاء . فهذا التناصب ذو وظيفة عملية ؛ فالقصيدة غير المتناصبة إما عملة أو غنية للأمال ، وفي الحالتين لا يبلغ الشاعر هدفه . والمحفف نفسه ، أيضاً ، هو الأمر الحاسم في تصنيف القصيدة : فالقصيدة التي تشمل المديح تقدم في الديوان تحت

وفاة مدح ؛ وإذا كان الديوان مرتباً على الأغراض ، فمثل هذه القصيدة مكانها الذي لا يتغير تحت مقولة المديح . وقد أصحى النقاد العرب للجلبب العمل من الشعر ، بالرغم من أننا قد نستهجن هذا ، مكاناً بارزاً ؛ فقد عومل [الشعر] بوصفه وسيلة إلى غاية ، وحكم على وجوده بحسب نجاحه . وهدف الشعر أن يسعد السامعين . وإن جاوز النقد العربي أحياناً هذه الغاية الفورية لينادي في نزاهة النجاشي المللي للشاعر هدفاً عالياً . هذا النوع الذي أكثر وضوحاً في شعر المديح ، غالباً في صراحة . وقد أصبحت قصيدة المدح القصيدة النموذجية نتيجة لهذا ونتيجة للمكانة الاجتماعية لشراء المديح الناجحين ، في زمن ابن قتيبة ومن بعده ، وقد سيطرت على الأعمال النقدية والنظرية العربية . وفترة ابن قتيبة عن القصيدة المتكاسر لهذا المفهوم . والفقرة كنها في كتاب الشعر والشعراء ، متعزلة إلى حد ما ، لأن ابن قتيبة لا يعود إلى موضوع القصيدة ولا يطلق مقاييسه في نقده العمل . فحكمه على البيت الواحد أو المقطوعات القصيرة يتأسس على من حيثها في ذاتها . ولهذا ، فهو لا يستطيع تقدير مقطوعة من ثلاث أبيات

ولما قضينا من سقى كل حاجة
وسخ بالاركان سن هو ماسخ
وسدت على حجب المهاري رحلتنا
ولا ينظر الغدا الذي هو رائج

بوصفه مصطلحاً فنياً حل خطاً أسلوبياً قلمه الجوارضي ، الذي كتب مفتاح العلوم في نهاية القرن الرابع / المائس ، وهو غلط من « التوزيع اللطيف » يساه تطبيقه (١١١) ، لكن من غير المحتمل أن يكون هذا هو المعنى المقصود (١١٢) . ولا يوجد مفتاح لتفسير المصطلح عن طريق عشرة أبيات لمصر (١١٣) . وفيها نجد انتقالاً تدريجياً من « لوم العادل » إلى موضوع اللوم : حب عمر للرباب ، والمقطوعة مترابطة إلى حد ما ، لكنها ليست استمته . ولهذا ، يبقى تفسير المصطلح غير مؤكد (١١٤) .

٥ - ابن قتيبة

كتب ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء في وقت ما بين سنتي ٨٥٠ و ٨٧٠ (١١٥) ، وهو يحتوي على الفترة المشهورة ، النسوية إلى « رجل من أهل العلم » لم يذكر اسمه ، عن القصيدة (الشعر والشعراء ٧٤ وما بعدها) . وليس واضحاً إلى أي مدى تمتد ملاحظات الرجل المجهول وابن قتيبة ابن قتيبة كلاس ، ولا ما إذا كانت متصلة بفرضي ؛ ومن الآن فصاعداً سوف أشير إليها على أنها « فقرة ابن قتيبة » . وقد اقتبسها الدارسون المحدثون أكثر مما فعل النقد العربي القديم . ولكن لأن الأفكار التي تشتمل عليها ، في كليتها ، تمثل النقد العربي القديم ، فالأفكار الواسع إليها مسوغ . ولأنها ترجمت أو خُصت مراراً (١١٦) ، فإن أترجمها كاملة . وهي تصف تتابع الموضوعات في القصيدة ، التي ينبغي فهمها هنا على أنها قصيدة المديح المنطوية في مصر بني أمية وما بعده : ذكر الأبطال ، واليكاء [عليها] ، ومخاطبتها ، واستيفاء الصبح ، وذكر الذين غادروا الديار ، ثم قسم النسب ، مع وصف عاطفة الشاعر ، قسم الرحلة ، وأشعر المديح (١١٧) .

هذا الوصف فيه بعض العناصر المشتركة مع ملاحظات أبي عبيدة وابن سلام ، المكتسبة أعلاه ، على النجاشي وأبى القيس ، بالرغم من أنها تختلف في كونها أكثر توسعاً إلى حد ما . والابتكار الرئيسي يكمن في محاولة تسوية التواصل [في القصيدة] وتفسير الروابط بين أجزائها . فالشاعر ، في القصيدة ، يستوقف صحبه :

لجسمل ذلك سببا لأذكر أهلها الظاعنين
(عينا) ... ثم وصل ذلك بالنسب ... ليعمل
نحو القلوب ، ويصرف إليه الرغوى ، وليستدعي
(به) إصفاه الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب
من التفرس ، لأط القلوب ... ، فلذا « علم أنه
قد استوقف من الإصفاه إليه ، والاستماع له ،
عقب بإيجاب الحقيق ، فرحل في شعره ... فلذا
علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ،
وفعلته التثليل ، وقرع عنه ما ناله من الكثرة في
المسير ، بدأ في المديح ... »

ولم (يتل) تيكسون الفترة التالية ، ومن المحتمل أنها لابن قتيبة :
نقشاعر الجيد من سلك هذه الأساليب ، وهذا بين
هذه الأقسام ، فلم يعمل واحداً منها أغلب على
الشعر ، ولم يحل فيل السامعين ، ولم يفطع
ويغفرس ظاه إلى الزيد .

أخذنا ساطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناقنا الملقى الإباض^(١٠٩)

مهر يتحدث اللفظ diction ومع ذلك « فإذا أنت شئت لم تجد هناك مثالة في المعنى » - لأن مجرد الوصف دون مدح أو ذم أو إعجاب ذكي بالذات ، غير كاف . وقد تحقّق نقاد متأخرون يذكر (منهم) ابن جني وجهة النظر هذه إذ يبيّن أن هذه القطعوة تحوى ظلالاً حقيقة للمعنى وللإشارات التي تربط المقطوعة بالنسيب .

وتحدث ابن قتيبة في مقدمته ، عن الترابط بين الأبيات المتتابعة : « وتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مفرونا بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفظه » (الشعر ، ٩٠) . ثم يتبع الحبران اللذان ترجما أنفاً^(١١٠) . ومع هذا فمن الواضح أن ابن قتيبة لا يعلق أهمية كبيرة على هذا المنظور للمحدثين . لأن التكلف عنده ، وهو نتيجة طول التفكير ، ورشح الجليين ، والمراجعة (الشعر ٧٨ ، ٨٨) ، وسببه الافتقار إلى الموهبة (الطبع) وهو جلّ على مستوى نحوي أو معجمي : خُشُو أو ترخيم فيحتمل امتثالاً للوزن ، وتباينات مصوّفة خطأ احتمتها الغافية ، يقدّم لها بعض الأمثلة . ونقص التواصل ليس موضوعاً بامتلاء ، ومن الواضح أن النواهد مأخوذة عن الجاحظ الذي أوردها في سياق يناقش التكلف (البيان ٢٥٥/١ وما بعدها) .

٦ - ثعلب

قد يطلق على نقد ابن قتيبة أنه غير ذاتي impersonal^(١١١) ، لغوى أكثر منه أدبي . وقد حكم البعض على ثعلب - بوصفه ناقداً للشعر - [حكماً] أشدّ قسوة . فالحصري يردّ رأياً ، و ثعلب وأصحابه الذين يشغلون أنفسهم بعلم الشعر دون صناعته^(١١٢) . وانتقد كثير من الدارسين المحدثين^(١١٣) رسالته قواعد الشعر - إن كانت له^(١١٤) . وبين هينريش Heinrichs أن الرعي بالمفهوم التجزئي الذي يستند إليه ثعلب ، أساس لسلفهم القواعد^(١١٥) . ويلخص ثعلب قواعد الشعر وأصوله : أمر ، ونهى ، وغير ، واستخبار^(١١٦) ، وتترع منها سبعة أفرع : مدح ، وهجاء ، ومراثٍ ، واعتذار ، وتشبيب ، وتنشيب ، واقتصاص أخبار (قواعد ٣٧) . ومستوى القواعد هو (مستوى) التركيب ، وقد يقدون^(١١٧) والفروع « تشير إلى الأغراض أو حتى إلى الأغراض genres لكن استدراج التشبيه Comparison يشير - طبقاً لهينريش - إلى أن ثعلب بدلا من أن يعطي قائمة بالأجناس (الشعرية) أمعّ الإجابات المحتملة عن سؤال : بأي غرض يعنى بيت معين من الشعر ؟^(١١٨) » حتى لو بدا نظامه غير مكتمل^(١١٩) . ففقه التجزئي أوضح في القسم الأخير من الرسالة (ص ٧٠ - ٩١) ، الذي يشمل تصنيفاً للأبيات طبقاً لبيئاتها الداخلي . والنموذج الأول والأفضل ، من وجهة نظر ثعلب ، بيت توازن شرطه ، واستغنى كل منها بنفسه (وهو ما أوصى به بعض النقاد المتقدمين ، كما يبيّن في نادرة حكاهما أبو عمرو بن العلاء^(١٢٠)) . والنموذج الأخير ، وهو « أبسدها من عمود البلاغة » (القواعد ٨٨) ، يشكله بيت « يكمل معناه (فحصب) يشمله (هو نفسه) » ، بيت لا يتجسّى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كله . وهو حتى لا يتماثل التضمين enjambement (أمر) مدعّين لأنه يناقش السناد ، والإقواء ، والإجازة ، والإبطاء بين « عيوب الشعر » (٦٧ - ٧٠) ،

وهي القائمة التي كان التضمين يضاف إليها عادة في الأرمزة المتأخرة^(١٢١) . ولكن « العيوب » الخمسة التي يوردها ثعلب تيرجما إلى انحرافات في القافية « أكثر من [كونها في] التركيب أو المعنى - التي هي موضوع قسم من النماذج الخمسة للآليات ؛ وفي هذا القسم لم يكن ممكناً تقديم تحريره الضمني للتضمين . فثعلب ، إنّه ، يبدو مثلاً متطرفاً للمنهج التجزئي ؛ وشواهده مقطوعات من التناثر أن تزيد على بيتين من الشعر ، ويستخدم تغيير الأضطرار في الحديث عن أبيات مفردة (القواعد ، ٧١) . ومع ذلك فالقواعد ، في قائمة من الصور اللفظية ، يتضمن رواية لوصف الشخص نفسه الحائلي لأبي عبيدة ، سبقت ترجمتها . ولا يستخدم ثعلب مصطلح شخص وبسمه حسن الخروج (قواعد ٦٠ - ٦٢) . وبين الشواهد التي يوردها ، تطابق ثلاثة منها مع ثلاثة في خبر أبي عبيدة ، ويضيف خمسة ، كلها من الشعراء قبل المحدثين . ويستندى بعضها بالتعليق . فشاهد عن حسان بن ثابت يخطف من بقية [الشواهد] في كونه ، كما يقول ثعلب ، « خروج على هذا السبيل من نسب إلى هجاء » (القواعد ٦١) . والبيت الخامس من معلقة عترة شاهد آخر . فهو مثل ذكر أمثلة الخروج يشير إلى شخص ؛ وعلى أية حال ، فلم الميم التي تذكر عبوية للشاعر ، نستطيع أن نزعّم أنها تطابق عبلة ، التي ذكرت سلفاً في البيتين التاليين الرابع ، وخوطبت مع ذلك باسم آخر في البيت السادس . ولا شك في الانتساب من غرض إلى غرض لال thematic وأن تضمين ثعلب للبيت معنًى ، ما لم ندّع أنه لم يدخل السياق في حسابه .

ومن جهة أخرى يوافق هذا البيت تعريف ثعلب للخروج للمعرب بمعنى صارم : « لا يغير الشاعر من وصف اللطال إلى عبرته في بيت واحد . وسواء آمن المرء بأن ثعلب مهمل أو صارم (ويبدو الاحتمال الأخير جلياً بالتفصيل) ، ففى لى الحالين تأكيد نظرية التجزئية . والمرأة الوحيدة التي يدرك فيها ، استثناء ، رابطاً بين غرضين ، كان غطفاً : إذ يعلق على وصف شعب لتأبط شراً (فيقول) : « إنه معرض بضم فة مع الشعب ، ثم يبدأ وصف الشعب ، ليكون الأمر أشدّ التباساً » - حيث لا تعرض^(١٢٢) .

٧ - ابن المعتز

كان ابن المعتز تقليداً لثعلب . وعلى الرغم من أن التراث اللغوي ملحوظ في أعماله ، فإن القصدية بالنسبة إليه كانت أكثر من مجرد مجموعة من الألفاظ للمتمعة والتركيب النوعية . ويضيف كتابه طبقات الشعراء بتقول طولية من الشعر ، وعلى الرغم من أنها قد تحتوي على قصائد غير كاملة أكثر [مما تحتوي] من القصائد الكاملة ، فالؤلف يعتبر مراراً عن هذا :

« ولولا خروجنا من شرط الكتاب لكان إثبات هذه القصيدة (كلها) خيراً من تركها . وإن كنا قد كتبنا في بعض المواضع القصائد الطوال ، وإذا ثبت منها ما لم يكن مروجاً عند أكثر الناس . وأما الموجود للشعور فلا نورد ما طال منه ... »^(١٢٣) .

والقول الطولية خالصة عن كتابه البليغ لأن الصور اللفظية والمجازيات التي يصنفها لا تسع لأكثر من بيت أو قليل من الأبيات ، لأن ابن المعتز ، مثل خلفائه كلهم عملياً ، صامت عن سياق صورة

الذي عرضه ثعلب . ومهما يكن فإنه يظهر من الشواهد التي يوردها ابن المعتز أنه يلحق بالمصطلح معنى مختلفا بعض الشيء . وهو يشترك مع خبر أبي عبيدة وقواعد ثعلب في بيت واحد - بيت مختلف في كل حالة - وكلاهما يشمل انتقالا إلى غرض جديد . وتحتوي أمثلة أخرى على هجائية جانبية فحسب ، كمن أجابها أبو تمام مصطلح استطراد . ومن الواضح أنه لم يكن قد وجد الشروع بعد في زمن ابن المعتز . هذا ، والحديث الجانبي aside ، عقبه أحيانا بيت تالي ، كما مع بيت السموأل :

وَأَنَا لَقَوْمٌ مَا تَرَى الْقَتْلَ مَيْتَةً إِذَا مَا رَأَتْهُ حَاصِرٌ وَسُلُوفٌ
- لكن البيت الأول من الأبيات التالية في القصيدة يشير وحده إلى قبليتي عامر وسلول^(١٣٧) . ويبدو أن عدة نقاد متأخرين ظنوا الخروج عند ابن المعتز بتطابق مع الاستطراد . ونتيجة لهذا عرضت بعض شواهد ، كبيت السموأل ، لتضرب الأخير . وتحدث هذا الالتباس أحيانا دون نظرة نقدية : فبيت حسان الذي استغله ثعلب كابن المعتز في فقرتها عن الخروج ،

إِنْ كُنْتُ كَاسِيَةً السَّيِّ حَسْبُتِنَا
فَنَجُوبُ مَنْجَى الْحَارِثِ بْنِ هِشَامٍ

يفسر الاستطراد في مصادر عدة^(١٣٨) . ومع ذلك فليست الإشارة إلى الحارث استطراد مختصرا عن الموضوع لكنها موصولة في بقية القصيدة^(١٣٩) .

ويكمن فهم الاضطراب بين الخروج والاستطراد بما يمكن ملاحظته عند المؤلفين المتأخرين ، وإن كانوا نادرا ما لاحظوه . فكلاهما يميز بتغير في مركز الاهتمام وإشارة إلى شخص أو أكثر ، وهذا ما وضعه ابن المعتز . وقد عرف مصطلح تخلص ، الذي استخدمه في طباقه للانتقال بين أجزاء القصيدة . لكن ليس كل تخلص يمكن حده بوضفه خروجا عند ثعلب وابن المعتز : فكما يظهر من شواهدهما ، ينبغي أن يتغير مركز الاهتمام في آخر البيت وليس في بدايته (وهو ما يحدث كثيرا في التخلص) . ولا ينبغي أن تمر القصيدة حدود بيت مفرد ، كما يذكر ابن المعتز صراحة في حالة صيفتين بلايتين آخرين ، [وما] التجنيس والاعتراض (البديع ، ٢٥ و ٢٩ على التوالي) .

٨ - قدامة بن جعفر

وهكذا اهتمت دراسة البديع ، في أول رسالتي عن الموضوع ، في ثبات على البيت أو اللحن الفردين . ولا ينبغي أن ندعشنا هذا من ثعلب النحوي ، أو ابن المعتز الشاعر الذي يتميز عمله به الحيوية^(١٤٠) . ومن هذا المنطلق لا يختلف منهج قدامة ، سواء طبق الصيغ البلاغية على النثر ، كما في مقدمة جواهر الألفاظ ، أو على الشعر ، كما في نقد الشعر . وهو لا يعالج في هذا الكتاب الصيغ البلاغية فحسب لكن المعاني أو الأغراض^(١٤١) أيضا : المديح ، والمجاء ، والمراتي ، والتشبيه ، والوصف ، والنسب أو الخزل (نقد ، ٣٣ - ٧٠ ، ١١١ - ١١٩) . وعلى الرغم من أن تصنيف قدامة يستمد في وضوح على الجدا نفسه عند ثعلب^(١٤٢) ، فهو يفسره غالبا لا بيت أو بيتين ، بل بمقطوعات أطول . وهو يبدل الجهد المرة

معينة ووظفتها في القصيدة ، لكنه يلاحظ أن الفصائد كلها ، بين الشعراء المحلّين ، متأثرة بالبديع ، في حين يشمل بيت أو بيتان من القصيدة صورة لتقطيع ، ومن حين إلى آخر لا (نجد) حتى بيتا واحدا (البديع ، ١) .

والثمانية عشر (فأمن) البديع والصور في كتاب البديع كلها ، باستثناء واحد ، يمكن وصفها بأنها عمليات على مستويات علم الأصوات ، أو النحو ، أو علم الدلالة ، أو مزيج منها . والاستثناء هو الصيغة figure^(١٤٣) المصممة حسن الابتداعات ، لأنه ليس غرضها بأي مستوى معين . ومن جهة أخرى ، فهو الوحيد من بين الثمانية عشر الذي له مكان محدد من القصيدة ، ومفهوم أن المطلع يستحق اهتمام خاصا . وفي الفصل الخاص بحسن الابتداعات - ومن المتأخرات أنه لم يوضع إلا في آخر الكتاب (البديع ٧٥ - ٧٧) - يبدو أن ابن المعتز يرى من غير الضروري أن يقدم له ترميزا أو وصفا ، وهو يشمل تسعة شواهد . ولا يقدم فيها ، على خلاف بعض الفصول الأخرى ، أي شواهد تورية (ولا يشار إلى أي نصوص تورية كما يحدث للفصائد ، بالسطر الأول منها) ، ولا تقابل الأبيات بعضها مع البعض لتستبعد^(١٤٤) . والشابغة واحد من الشاعرين المتقدمين للقبس عنها ، يحمله المطلع الذي امتدحه أبو عمرو وناقضه آتفا ، ثم شطر للأعشى اختصه الأصمعي بالملح من قبل (البديع ٧٦) . والجدير بالملاحظة أن ابن المعتز لا يورد الأبيات التي امتدحها الأصمعي ، في ادعاء ، بدلائلها على الغرض الرئيسي (في القصيدة)^(١٤٥) . والأبيات أو الشطرات السبع الأخرى كلها لمحلّين ، أربعة منها لا ينام . ولأن ابن المعتز لا يفسر اختياره في أي موضع ، يبقى ما يطلعه في حسن ابتداء غامضا . والشواهد كلها إلى حد ما من الرثاء : تشير إلى المحبوب الذي رحل أو هل وشك الرحيل ، والمنازل المهجورة ، أو إلى تقليل القدر . وبيت واحد في مطلع مريثة يمكن القول إنه يدل على الغرض الرئيسي في القصيدة . ويحتمل أن ابن المعتز استسلم لسرعة الهضوت euphony^(١٤٦) ، فمظم الشواهد يهزها ما يسمى اصطلاحا انسجاما ، [وهو] مفهوم من الصعب تحديده في دقة لكن يمكن ملاحظته في تناسب حال للحرف الذلّقة liquids والحركات الطويلة long vowels كما في بيت الشابغة :

كَلَيْسَ هُمْ بِأَئِمَّةٍ نَاصِبٍ وَلَيْلِ أَتَانِيهِ بَطْنُ الْكَوَاكِبِ

وشطر الأعمى :

كَلَيْ بِاللَّي تَوَلَّيْهِ لَوْ تَحْيَايَا

وغير المنسوب :

كَأَنَّ الدَّوَاءَ قَلَنْ لِي : أَتَسِيرُ غَصُوبًا رَمَلًا فَهَوْنًا يَدُورُ

وبيت أبي حبة :

أَلَا حَيٌّ مِنْ أَجْلِ الْحَبِيبِ الْغَائِبَا لَيْسَ الْبَلَى مَا لَيْسَ الْإِلَهِيَا

وبيت أبي تمام :

بَلَى وَغَيْرِ أَبِي وَذَاكَ قَلِيلُ ثَلَا عَلَيْهِ نَرَى النَّجَا مِهْلُ

ويكرس فقرة أخرى لحسن الخروج من معنى إلى معنى - بتغيير يبدو صيغة مختصرة وأكثر صورية لوصف أي عبدة للخروج أو التخلص

بعد الأخرى ليحلل بناء هذه المقطوعات . ويعلق على أربعة أبيات للحطبة (نقلا) :

فقد تصرف في الأبيات (الثلاثة) الأولى في أصناف للمدح المقدم ذكرها ، وإلى بجماع الوصف وجملة المدح على ميل الاختصار في البيت الأخير^(١٣٣) .

ويحل أحد عشر بيتا من قصيدة السموال يشير إليها قبل [التحليل] بالطريقة نفسها : فالشجاعة والمقل ، والعدل والمعة - الفضائل الجوهرية في المدح - تتبع إحداها الأخرى في المدح (نقد ، ١١٦) ؛ على الرغم من أنه غير ترتيب الأبيات لتناسب وصفه (هذه الفضائل)^(١٣٤) . وليس لدى قدامة ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلا . وليست العلاقات المحتملة بين الأغراض المتعددة [داخل] في جماله ، ولا يعلق حتى على مكان النسب ولا وظيفة بوصفه غرضاً في القصيدة . فقد الشعر هو ، كما يقول المنوان ، كتاب عن الشعر ، وليس عن قصائد . وكلما أضاف ملمحاً معيناً إلى جمال البيت الواحد ، فقد يتكرر في أبيات عدة من القصيدة ؛ انظر ملاحظته عن الصريح (شطرات مفقاة) (نقد ١٩ ، ٢٢) ، والترصيع ، وأحداث إقناعية أسخر داخل البيت الواحد) - إلا حين يكون التكلف واضحا تماماً : ليس في كل موضع يحسنه^(١٣٥) . ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود^(١٣٦) . ومع هذا ، يروى في [أصناف] مقطوعتين يحويان على التصرُّع في أبيات عدة متوالية ؛ بما يكاد لجوته أن يقال فيه إنه غير متكلف^(١٣٧) . (نقد ١٧ وما بعدها) .

ويضمن التضمين في قلته واحداً من العيوب الثلاثة من الاعتراض إلى الاتكلاف بين المعنى والوزن ، وسيبويه للمتيور . ويبدو أن قدامة ليعتبر هذا المصطلح ولم يستعمله النقاد للثاقبون ؛ فللوزن وحده يقتبس الفقرة (لئولش ، ص ١٩٩ ، وتكون ص ٤٣) . فقد تبوأ بدلاً منه مصطلح التضمين الذي عرفه الأعفش الأوسط (ت حوالا ٢١٥/٨٣٠)^(١٣٨) ، وأغبرون^(١٣٩) . وليس مؤكداً أن الجملحظ عرف مصطلح التضمين ؛ وليس من المحتمل أن يكون تسميه ولا مضمناً من فترة عن البلاغة تنسب إلى جملة الهندي^(١٤٠) ، يشير إلى التضمين ، على الرغم من أن نقلا قدامة كالمسكوي (الصناعين ٤٧) وبعض الدارسين المحطين غنوا ذلك (مثلاً صيف ، البلاغة ٣٧ وما بعدها) . وعلى الرغم من أن كلمة مضمين استخدمتها الجملحظ في مكان آخر في سياق معالجة استقلال الشطرات (استثناء الأنصاف نفسها) [(البيان ٥٥/١)] فهي تشير - لا إلى التضمين ، بل إلى استبدال الضمير المستتر في الصيغ الفعلية بالضمير^(١٤١) .

ومع ذلك قدامة للمتيور أن يطول المعنى عن أن يحتل العروض جملة في بيت واحد فيقطعه (الشاعر) بلاغته ويته في البيت الثاني ، . وأحد الشاهدين [على للمتيور] يعرض جملة شرطية يتضم طرفها على بيتين ، وفي الشاهد الثاني يعترض البيت الأول على شبه جملة (جار وجبرور) ، وفيه الجملة في البيت التالي . وفي هذه الحالات يقال إن البيت الأول (ليس قائماً بنفسه في المعنى ، أو إن معناه ناقص) . فهذه الفقرة لا تتضمن ، كما أوضح شندلين Schendlin^(١٤٢) ، أن كل بيت ينبغي أن يشكل وحدة قائمة بذاتها . إنه يريد استبعاد اعتماد

البيت الأول على الثاني ؛ ولا تضيف مناقشته شيئاً للحد من اعتماد بيت على البيت السابق عليه^(١٤٣) .

أكثر من هذا أن قدامة على ما يبدو لا يعد التضمين عيباً خطيراً ؛ لأن الشواهد على الصيغة المسماة صحة التضمين ، كما يلاحظ شندلين^(١٤٤) ، تقسم ، مرة أخرى ، جملة شرطية إلى ركنها دون أن يتخذها [قدامة] لهذا (نقد ، ٧٤) . قد يكون هذا هفوة ؛ قدامة يراعى ، في الفقرة التي نحن بصدها ، الدلالة أكثر من (مراعاته) للعلاقات النحوية . وعلى أي حال ، فالتقسيم المناسب للجمل للركبة ، وهو شائع جداً في الشعر ، لم يكن يعتقد أنه جرم خطير .

٩ - إسحاق بن إبراهيم

يتم تصنيف الأغراض الشعرية عند إسحاق بن إبراهيم ، معاصر قدامة ، برهانة بالغة إذا قيس بأعمال ثعلب وقدامة^(١٤٥) . فالأنصاف الأساسية الأربعة في البرهان هي للمدح والمجاء ، والحكمة والوهو ، تنفر عنها فنون عدة : فالرائي ، والأخضر ، والشكر ، والطف في السادة ، وغير ذلك من المدح ؛ واللم ، والتعب ، والاستبطاء ، والتائب ، والنائب ، من المجاء ؛ ومن الحكمة : الأمثال ، والتزهد ، والمواظ ، وغيرها ؛ ومن الوهو : الغزل ، والطرد ، وصفة الحمر ، والمجون . وعلى الرغم من أن شواهد على هذه الفنون مجرد بيت أو بيتين ، فإنه يمكن تطبيق نظامه على قصائد (ذات غرض واحد) بكاملها ، في يسر أكثر من تصنيف ثعلب أو قدامة ، طبقاً لشوهر^(١٤٦) . وشوهر يربط منج منج بضمضم القصيدة المتعددة الأغراض الذي أصبح ملحوظاً بخاصة منذ مطلع العصر العباسي ، ويتضمن أغراض جملدية في الوقت نفسه . وهذا محتمل جداً ، فليس من السهل أن نفهم لم يكن ربطه أيضاً ، كما يفعل شوهر ، بالهاء (المحطين) الذي ينحو إلى إعطاء قصائدهم تريباً متعلّقاً (فمن غير التريب لا تفيد سوى قسم قصص القصيدة الأغراض) . وليس [سهلاً فهم] حقيقة أن إسحاق لا يضمن قلته التشبيه والقصص الأعيان ليجعلها ممكنة التلخيص على القصائد كلها ؛ لأنه مع تفكك القصيدة أصبح الشعر الوصفي مستقلاً في شكل الإبراهيمات التفسيرية Ecphrastic Epigrams ، أحد الميكرات المميزة للفن الثالث/التاسع^(١٤٧) . وهذه القصائد التصويرية التي يتكوّن بعضها من التشبيه كلية ، لا يمكن أن تناسب تماماً مع نظام إسحاق . فبناء القصيدة أو [بناء] القصائد القصار لا يتناش في البرهان ؛ وإسحاق يكشف عن اعتماده باليت المفرد في فقرة عن التضمين ، يمتدتها بالحكم بأن « الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريد ، أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بملك في بيتين » (البرهان ، ١٤٦) .

١٠ - ابن طباطبا

على الرغم من الفروق بين أعمال ثعلب ، وابن المعتز ، وقدامة ، وإسحاق بن إبراهيم ، فإن إقترابهم من القصائد هو شبه في جوهره ؛ بمعنى أن أسس تفهمهم ، ضمناً أو صراحة ، هو البيت أو المعنى المفرد . وتصلهم عند قراءة غير الشعر لابن طباطبا بالهبة ومنج عطفين إلى حد بعيد . فلذلك لا يملك دولما ملحوظاً وغير عادي بالتقول الواسعة^(١٤٨) فصب ، بل يؤكد أيضاً على تريب الشعر في

نفسها إلى حدّ كبير . وثمة استثناء واحد ، بطبيعة الحال . إذ يرى ابن طباطبا [عن طريق ثوابت فيلن !] أن الانتقال من الغزل إلى المديح يعادل [الانتقال بين] الأرواج الأخرى [من الأغراض] . وسوف نرى أن هذا يكذب في العيار نفسه ، في معالجته للتخلص . لكن الفقرة تكشف عن الأكل انهماجا من جانب ابن طباطبا إلى الباطنة ، في ملاحظاته النظرية ، عن تزيات القصيدة .

فهو يقول قرب نهاية كتابه :

وينبغي للشاعر أن يتكلم تأليف شعره ، ويتنقّب أبياته ، ويقت على حسن تجهيزها أو قبحه ، فيلزم بينها لتتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من غشوا ليس من جنس ما هو فيه ، فينس السامع المعنى الذي يسوق (الشاعر) القول إليه ، كما أنه يخرز من ذلك في كل بيت ، فلا يبعد كلمة عن آخرها (١٥٠) .

ومعد فقرة عن أبيات لا تتصل شرطها ، يستطرد ،

وأحسن الشعر ما يتظم القول فيه انتظاماً يتسق به لونه مع آخره ، على ما ينشقه قلته ؛ فإن قدم بيتاً على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها ؛ فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بلغاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نقشه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها (١٥١) ؛ نسجاً ، وحسن ، وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ودقة معاني وصواب تأليف ؛ ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كلها مفرقة إفراداً (١٥٢) ، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجريدة والحسن واستواء النظم ؛ لا تتفاضل في معانيها ، ولا تفرق في مبانيتها ، ولا تكلف في نسجها ؛ تقتضي كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها (١٥٣) .

في هذه الفقرة يقرن ابن طباطبا ، في مناسبتين ، القصيدة بالرسالة (خطاب أو مقالة) ؛ وهو ، فيما أعلم ، أول من فعل هذا (١٥٤) . ومن السهل فهم سبب استخدامه لهذا الترتيب . فمن كتابة الرسائل كان قد تطوّر في القرنين الثامن والتاسع [لليلايين] وأسفر عن عهده من الانتماءات في التعبير الشري : الصيغ الإيجابية للبداية (١٥٥) والصيغة الانتقالية لآما بعد (١٥٦) ، ثم إرشادات أكثر عمومية . وهكذا ، يلخص الشياخ ، المؤلف المحتفل للرسالة المطروحة ، بعد عرض لاستخدام صيغ حق (١٥٧) :

فمثل هذه الرسوم والملاحظات . . . وتحفظ في صدور كتبك ورسوماها ، وانفتحها وعانتها ، وضع كل

شعرياته ؛ على الرغم من أن طبيعة هذا التلاحم ومنظوره في حاجة إلى بعض الاستثناء . إنه ينطلق من ملاحظات عامة في مصطلحات غامضة بعض الشيء : فالشعر :

ينبغي ألا يكون مغاوتاً مرقوعاً (١٥٨) ، بل يكون كالسكة المفرغة ، والوشى المنسجم ، والمعد النظم واللباس الرائع . . (الميلار ٤) .

وقد استعملت أوصاف مشابهة لبناء البيت فحسب . ومهما كان الأمر فابن طباطبا يواصل القول ليصف إنتاج القصيدة في اختصار :

فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحضر (١٥٩) المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره تترأ ، وأعد له ما يلبسه أبداً من الألفاظ التي تطابقه ، والفرق التي توافقته ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشكل المعنى الذي يرومه ألبته ، وأعمل فكره في شغل الفرق التي ما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لقنون القول فيه ؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات ، وفق فيها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جليها لما تشتت منها (١٦٠) .

وفي النهاية ، يراجع الشاعر عمله ، فإذا وجد استعمالاً أفضل لكلمة فاقية استخدمت فضلاً ، فليح أن يغيّر بيته بحسبها ، وعلى الشاعر أن يتبع طرق كتاب الرسائل :

فإن للشعر فصلاً فصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فئونه صفة لطيفة ؛ فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الغنى والثروة ، ومن وصف البرود والبروق إلى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الظلمة والأعيار ، إلى وصف الحيل والأسلحة ، ومن وصف القلوب والغنى ، إلى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم ، إلى وصف الموارِد ، والمياه ، والمواجير ، والأكل ، والمجرى والجنادب . ومن الاختصار إلى التخصيص منابر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخصوص إلى الاستعجاب والاعتذار ، ومن الإياء والاحتياض إلى الإجابة والتسبح ، باللفظ تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثالث عما قبله ، بل يكون متصلاً به ومتجزاً معه . (العيار ٦ ، وما بعدها)

وه الانتقالات الذاتية ، المشار إليها في هذا الاقتباس تبقى على مستويين دون أن يكون الشاعر في حاجة عند كل غرضين تقريباً إلى ابتكار رابط متكلف : فالانتقالات من « الشكوى » إلى « السؤال » ، ومن « وصف » الديار إلى « الصحراء » ، ومن « الفخر » إلى الأجداد . . كلها منطقية أو طبيعية ؛ وتبقى « الفتنة » في اتصال الموضوعات

تتطلبها آيات الانتصاح الأربعة وآيات الحثم الأربعة . وربما كان التواصل في كل مقطوعة من المقطوعات المختارة من بين معاني ابن طباطبا في الاختيار ؛ وليس هذا واضحا لنا الآن . فعل الرغم من اعتراضه على الشعر المنظوم من حكم أخلاقية قلت أو كثرت ، فهو يضمن شواهد عشرة آيات من قسم الأمثال في معلقة زهير (١١٣) ، ذات النظم القصصى إلى حتما ، كما يظهر من الروايات المتعددة لها (١١٤) .

وفي حالات قليلة تبدو طريقة ابن طباطبا في الاختيار كأنها جمعت المقطوعات أكثر ارتباطا مما كانت [عليه] في القصائد الأصلية . فأول بيتين من قصيدة السموأل (١١٥) ، المحلوذين من المعيار ، لها طبيعة تقريرية ، وغير مصليين مباشرة بالقسم الجدل التالى . وحذف ثلاثة آيات من قصيدة الأسود بن يفر يفر عن انتفال أكثر متعلقي من اللغات الزائلة للسليبين إلى الحالة الخيرة للمصنف التى عليها الشاعر نفسه وتساياته السابقة . وربما حل الاهتمام بالترابط بين طباطبا على إيراد قصيدة عبد الشارق كلها ، فهي تحوى قصا غير متميز أو معدد لمركبة — على الأقل إذا قورنت بالمعالجة الطبيعية الغامضة للمشاهد للشابة في الشعر العربى . وفي مكان آخر من المعيار يناقش المؤلف الشعر القصصى (١١٦) ، فيقول :

وعلى الشاعر إذا اضطر إلى التخصص غير في شعره
ذيرة تديرا يسلس له معه القول ، ويطرد فيه المعنى ،
فبني شعره على وزن يجمل أن يحشى بما يحتاج إلى
اتصافه ، بزيادة من الكلام يخلط به ، أو تقص
يخلف منه . وتكون الزيادة والتقصان سبيلين ، غير
عديدين . لما يستعان فيه بها ، وتكون الألفاظ
المزيدة غير خارجة من جنس ما تقتضيه ، بل تكون
مؤيدة له ، وزائدة في رونقه وحسنه .

وبل ذلك ستة عشر بيتا للأعشى (١١٧) فيها قصة السموأل ، الذى حفظ الأمانة في السلاح الذى استودعه إليه امرؤ القيس ، والآيات تلحح إليها أكثر مما تحكيه . ويستورد ابن طباطبا :

.. ونزلت لطف الأعشى فيها حكمه واختصره في
قوله : « أقتل ابنك صبرا أو نجى » . فأخضر
ضمير الهاء (١١٨) في قوله : « واختار أذراعه أن لا
يُسب بها » . فتلحق ذلك الحلل بهذا الشرح ،
فاستفى صانع هذه الآيات عن استماع القصة
فيها ، لاشتغالها على الخبر كله في أوزج كلام ، وأبلغ
حكاية ، وأحسن تأليف ، وألطف إيماء (المعيار ،
٤٥) .

وابن طباطبا أكثر مدحا لهذه الإيماءات في بيت أو بيتين من [مدحه] لبناء القصص (١١٩) . وشعر القصص « الحقيقى » ، كنظم حكايات مثل كليله ودمنة لأبان اللاحقى (١٢٠) ، لم يأتدخه في الحسابان نقد تقليدى صارم الذوق كابن طباطبا ؛ لا لأن المزوج كان يعد أقل مستوى من القصيدة فحسب ، بل بسبب حقيقة أخرى هي أن قصص الحكايات لم يكن له مكان في المجال التقليدى للشعر .

والفقرة عن الشعر القصصى ليست المثال الوحيد على طريقة المؤلف الذى أخذ يعد ملاحظات واحدة ذات طبيعة عامة ، يمدد نغده

معنى في موضع يليق به .. فلذا يكون (للكاتب)
كاتباً إذا وضع كل معنى في موضعه ، وعلم كل لفظة
على طبقتها من المعنى ؛ فلا يجعل أول له أن يكتب في
آخر كتابه ، ولا آخره في أوله ؛ فلي سمعت جعفر
ابن محمد الكاتب (ت ٢٨٤ / ٨٩٧) يقول :
« لا ينبغي للكاتب أن يكون كتاباً حتى لا يستطيع أحد
أن يؤخر أول كتابه ولا يقدم آخره » (١٢١) .

وملاحظة ابن المقفع عن الدلالة على الغرض الرئيسى في صدر
الخطبة تنبأها الشياى في سهولة وغير لفظة كلامك إلى كتابك :

ولكن في صدر كتابك دليل واضح على مرادك ،
وافتح كلامك برهان شاعد على مقصدك .. فإن
فذلك أجزل لمعناك ، وأحسن لاتساق
كلامك . (١٢٢) .

ولأن كثيراً من الكتاب كانوا شعراء ونقادا للشعر ، فليس غريباً
أن نحظى هذه الأفكار من التعبير الترى بالتيقور في نظرية الشعر
والنقد ، كما في حيار ابن طباطبا ، الذى كان مؤلف « في تفریط
الدفاتر » (١٢٣) ، على الرغم من أنه لم يكن كاتباً . والخللاف اللات
للمنظر في المعيار ، إذا قورن بأعمال من النثر ، هو الحماسة التى يُلح
بها المؤلف على الترابط في القصيدة . فأن تكشف خطبة أو رسالة من
درجة مفقولة من الترابط المنطقي أمر واضح بلبانة ، والشياى
وصحيه لا يلحون على ذكر الواضح . لكن هذا الترابط بعيد عن
الوضوح في القصيدة ، التى قيل ، حتى لو كانت متصلة الأغراض ،
إلى أن تكون مجموعة من الملاحظات الذكية والأفكار الخيالية داخل
سجل واسع للأغراض . فالوحدة التى يمكن اكتشافها في قصيدة على
مستوى أعمق من مستوى الترابط المنطقي — كما فعلته دراسات
معاصرة عنه .. — لم تخطر أبداً في العقل الواضح للنقاد العرب .
والقصيدة المثال عند ابن طباطبا مترابطة كخطاب أو رسالة ، ومع
هذا فهو يفتن في تقديم شواهد على مثله ، من طريق قصائد كاملة أو
مقطوعات طويلة . والفصول التى أخذت منها المقورات السابقة
على خلاف أكثر الفصول الأخرى ، لا تحوى أى شواهد ، باستثناء
عدد من المقطوعات لا تزيد على بيتين أو أربعة آيات في الفصل
الأخير . أما المقطوعات الأطول التى يوردعا في هذا الفصل ، بدون
تعليق لسوء الحظ ، وأشير إليها قبل ذلك ، [فهي] من :

الأشعار المحكمة المختة ، المستوفى للمعانى ، الحسنة
الرفص ، السلسلة الألفاظ ، التى قد عرجت
خروج النثر بسهولة وانتظاما ؛ فلا استكره في
قوافيها ، ولا تكلف في معانيها ..
(المعيار ، ٤٨ — ومايلهما) .

ولكن ، بين هذه الشواهد ، ثمة قليل من القصائد الكاملة أو
تكاد ، بقدر ما يمكن التحقق (١٢٤) . وبعضها يشمل أجزاء كبيرة من
القصائد (١٢٥) ؛ [والبعض] الأخر أبيتاً قليلة لحسب ، ليست
متتابعة دائماً ؛ فمفضلية أبى ذؤيب (رقم ١٢٦ المعيار ص ٥٠) نغظها
ثلاثة من أوسع أبيتها شهرة : ١ ، ٩ ، ١٣ ، ومفضلية الأسود بين
يفر (رقم ٤٤ المعيار ص ٥٤) نغظها الأبيت ٨ ، ١٠ ، ١٢ ،
١٥ ، ١٩ ، ٢١ ، ومفضلية الملقب (رقم ٣٦ المعيار ، ص ٦٣)

فكلامها يتكرر في البيتين الأولين من قصيدة ، وفي الحالين يقع الانتقال إلى المديح متأخراً في القصيدة^(١٧٨).

وقد لاحظ يونيكير^(١٧٩) ، توازياً معها بقدمه غير في حلية المضمر^(١٨٠) للحلّ ، وفيه يسأل على بن هارون من أسرة النجوم أبه هارون بن علي^(١٨١) عن « أحسن تخمّن إلى المديح أو إلى المجهاد » . فردة هارون أنها « طريقة لا تغير للمحدثين فيها » ، وتنادوا ما نجد مثلاً جيداً عليها لشاعر قديم . « ومن الشواهد الأربعة التي يقدمها نجد ثلاثة في المديح » ، بينها أبيات ابن وهب والبحتري . ويصف هارون الأخيرة بأنها « تخمّن لطيف » ، بالرغم من أن الشاعر لم يكن في نيته أن يمدح أو يلوذ . « ويعلما بزعيم » ، هو أو شخص آخر (فالنص يبدو مشوهاً) أن البحتري تابع ابن وهب « في تخمّنه من وصف الديار إلى وصف شوقه »^(١٨٢).

ويتسكك يونيكير بأن الاتفاق بين هذه الكلمات والعبارة المطابقة في المديح يمكن أن يكون عرضياً^(١٨٣) . وهذا ما أجده صير التصديق ، من وجهة التطبيق التام للكلمات ، والاستخدام الشاذ إلى حدّ ما لمصطلح التخلّص ، ووجود الشواهد [نفسها] في للصدرين كليهما . وليس من السهل تقرير أيهما الأقدم . فهارون توفي ٩٠١/٢٨٨ ، قبل ابن طباطبغا بواحد وثلاثين عاماً ، لكن بما أن علياً ابن هارون ولد ٢٧٦ أو ٢٧٧ (٨٨٩ أو ٨٩٠) فلنناقشة في الأب والأبن لا بد أن تكون قد وقعت ، لو كانت وقعت أصلاً ، حوالي عام ٩٠٠ ، وحوالي هذا الوقت لا بد أن المديح كان قد وصل إلى بغداد . فابن طباطبغا لم ينادر أسفهاً أبداً^(١٨٤) ، لكن أعماله عرفت في بغداد في حياته : فيقال إن ابن المتمر (ت ٢٩٥/٩٠٨) كانت عنده فكرة طيبة من شعره^(١٨٥) . والشواهد الثلاثة التي أسلفها على بن هارون^(١٨٦) موجودة كلها في المديح ، بما فيها بيت الشاعر غير المعروف وهب الحمداني ، الأمر الذي يؤكد تقريباً أن علياً عرف المديح ، ما لم يكونا كلامها قد استخدمنا مصدراً مفقوداً الآن^(١٨٧).

وتبيّن أبيات التخلّص للشعراء المحدثين التي اختارها ابن طباطبغا أن طرق القدماء استمرت - من حيث المبدأ - على الرغم من أن التعبير ، وهذا حق ، أكثر تنوعاً : فلما أن يبحث الشاعر عن ملجأ من مصابب الصحراء عند الملوح ، أو أن يفكر في الملوح بالسحب المطيرة ، أو الشمس الخ . والنمط الأول قلته فحسب شواهد قليلة^(١٨٨) ، وفي أغلبها العظمى تستخدم مقارنة أو استعارة :

وبهذا الصبغ كأن عُمرته

وجه الحليفة حين يمتدح^(١٨٩)

و : كأن سناها بالشمس لشرها

تليج عيسى حين ينطق بالسود^(١٩٠)

وتكون الرابطة بين الأغراض أكثر رقة في مرات قليلة ، فالشاهد التالي لا يكاد يكون أكثر من لعب بالألفاظ :

أيام حصن الشيب يترّ كالأسر في واحد ابن حله^(١٩١)

وقال البحتري :

لصمرك ما السخيا ينقص الجدا

إذا بقي الفتح بين خصاله والقطر^(١٩٢)

تخلص أكثر رقة من باب أولى ما دامت الأبيات السابقة (التي

القول في نطاق أكثر ضيقاً . فني نقرة نقلت من قبل استخدم فعل تخمّن لدى انتقال بين الموضوعات في القصيدة . ومع ذلك ، يتخصّص المصطلح ، في فصل من التخلّص (المديح ١١١ - ١١٩) ، للانتقال الرئيسي في قصيدة متعددة الأغراض ، على أساس المناقشة النظرية لابن طباطبغا على الأقل ، وسوف نرى استثنائين من بين الأمثلة التي تل . وهو واحد من الفصائل في الكتب اللذين يتصرّف فيها الشعر المحدث ، (والأخر هو ، كما هو متوقع ، عن السردقات) . فكما يفسّر المؤلف ،

لأن ملجأ الأبطال في ذلك واحد ، وهو قهرهم عند وصف الفياق وقطعها بسير النوق ، وحكاية ما عاتوا في أسفارهم : إذا نجست ذلك إلى فلان ؛ يعنون المديح (المديح ١١١) .

ومن الشواهد السبعة التي يأتي بها على هذا النمط - وكالها للأعلى - واحد تبعه في قواعد لعب ، شاعداً على الخروج^(١٩٣) ، وإتقان في الجهر النسوب إلى أبي عبيدة عن التخلّص^(١٩٤) . ويذكر ابن طباطبغا تنوعاً حدة على هذا النمط ، دون إيراد شواهد للتوضيح :

... أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان ، ووصف عنه ، وخطوبه ، فستبرهنه بالمطوح ؛ أو يستأنف وصف الحسب ، أو البحر ، أو الأسد ، أو الشمس ، أو القمر ، فيقول : « عارض » ، أو « فدا مزيد » ، أو « فدا عطف » ، أو « فدا الشمس والقمر أو البدر بأجود أو بأجمع أو بأحسن من فلان ؛ ينعون للمطوح (عيار ١١٣) .

ويقوم بيت واحد لزهير شاعداً على الانتظار إلى أي انتقال :

... أو يستأنف [الشاعر] الكلام بعد انتفاء التشبيب ووصف الفياق والفرق وغيرها ، فيقطع عما قبله ، ويبدأ بمعنى المديح^(١٩٥).

وهكذا أصبح « للعب الواحد » وللأول ثلاثة أنماط مختلفة - وابن طباطبغا أول من يميز بينها . في الأول ، ثمة رابطة شبه قصية : يشرح [فيها] الشاعر أن الرحلة الصعبة أدت إلى الملوح . أما الثاني فيستند على التشاؤم : إذ يفكر في الملوح في فرصة مواتية بظلمة طبيعية سبق وصفها في المقطوعة السابقة . والثالثان كلاماً يستغلان التباين بين الترضين : أما الأول فيمليش وفتح ، والثاني أقل خشونة وأكثر حلقية . وفي النمط الثالث لا تصنع أي رابطة^(١٩٦) . ويكشف الجزء الباقي من الفصل الذي يشمل ٣٧ شاعداً ، عن طرق المحدثين^(١٩٧) :

... فسلك المحدثون غير هذه السبل ولطفوا القول في معنى التخلّص إلى اللسان التي أرادوها (عيار / ١١٣) .

ولا يضيف تعليقات أبداً ، إلا في الحالات التي يجلّ فيها الفخر مكان المديح (ص ١١٣ - ١١٤) . وشاعداً واحد لحمد بن وهب^(١٩٨) ، يلاحظ عليه ابن طباطبغا أنه يشكّل « تخمّناً من وصف الديار إلى وصف شوقه » . وهذا مع شاهد آخر ، للبحتري^(١٩٩) ، هما الشاهدان الوحيدان اللذان لا يمكن عدّهما تخمّناً بلعني الدقيق .

لا يوردها ابن طباطبا (لا تحوى وصفاً للمطر أو للصبراء^(١٩٣) .
وتخلص آخر ، يبدو غير متوقع ، هو مكانها في الظاهر فحسب ؛ لأن
أربعة أبيات تتحمل [البيت] محذوفة من العيار^(١٩٤) .

فالواضح أن ابن طباطبا ، في نقده التطليحي ، أقل اكترًا من السابق
الحقيقي وللشخص ، مما يمكن أن توحى به ملاحظاته النظرية .
وهذا المزج ، الذى أرادته بين الأغراض المتتابعة بدأ عموداً حتى لا يخلو
التوافق عادة بيتاً واحداً ، والميل إلى تفصيل أن يتم التخلص في بيت
واحد ، الذى أوصى به في كلمات واضحة أبو عبيدة وتعلب ، استمر
في العيار . وعلى الرغم من أن القصيدة ينبغي أن تكون بمثابة كلمة
واحدة ، « مفرقة إفرافاً » ، لا يلجأ ابن طباطبا على رابطة داخلية
بين أجزاء القصيدة . ولا أثر لتوقع إشارة معينة للفرض الرئيس في
مطلع القصيدة [براعة الاستهلال] . ومع ذلك ، فهو يبدو في فترة
واحدة يبين وجود أمزجة متضاربة بين معاني القصيدة :

ويبنى الشاعر أن يحترق في أشجاره ، ويفتح لهواه
وما يتغير به ، أو يستحي من الكلام والمخاطبات ،
كذكر البكاء ، ووصف إفسار الجبار ، وتشتت
الألأف ، ونفى الشباب ، ودم الزمان ، لا سيما في
الفصائد التى تضمن المذائع والتهائل ، وتستعمل
هذه المعاني في المراثى ووصف الخطوب المصادفة .
(عيار ، ١٢٢) .

ومن الواضح الآن أن هذه المعاني على وجه التحديد استغلت في
فصائد منح لا لخصي ، وأن التباين بين المقدمة الكثيرة غالباً
والرثائية ، والمذبح الآخر هو الذى يعطى للتخلص أهميته بوصفه
معد ارتكاز في القصيدة ، كما هو واضح من شواهد التخلص التى
يوردها ابن طباطبا نفسه . فتراه على المطالع غير اللافتة تكثف
عن أن التعديدات ، في التطبيق ، مرة أخرى ، أقل حدة : إذ خلعت
بمثابة تحذير ضد التلميحات غير اللافتة ، الناتجة عن الالتباس
الناسي . من حديث الشاعر عن نفسه أو إليها ، دون أن يوضح بما فيه
الكفاية أن المخاطب ليس هو المعنى . ولقد كان خطأ أعرق حقا من
جانب فنى الرمة [حين قال] :

ما يسال حينئذ منيها المصمغ ينسكب
كأنه من كحل مسفرة سرب

واضح من الحسين أن كان يخاطب خليفة يسأل مرضاً في
حينه^(١٩٥) .

وقد رأى بعض الدارسين في ابن طباطبا ، بالتركيز على أحكام
النظرية والتأخرى من طبيقاتها على الشعر العربي ، متصاراً مبكراً
والمفهوم المضري للشعر . فشوى ضيف يكتب :

وكان ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ملاحظته . ولا يزال
يرده - انطلاقاً من عصرنا من فكرة الوحدة العضوية
في القصيدة ، بحيث تصبح عملاً عاكساً إحكاماً ،
فلا تخلخل بين المعاني المتضاربة ، ولا عسرت
ولا تخلف تفصل بينها ، إنما انتظام واتساق
والتمام ، حتى تصبح القصيدة كائناً كلمة واحدة
وحي واحد . ولعل من الغريب حقا أن أصبح

النقد والبلاغة بعد ابن طباطبا لم يتوسعوا في هذا
الموضوع^(١٩٦) .

وكان ينبغي لوجهة النظر هذه أن تحفّ هيجتها ، لكن يبقى
التصارف بين واجهتي العيار : النظرية والعملية ، في حاجة إلى
تفسير . إذ ينبغي أن يدرك المرء ، أولاً ، أن القصيدة في أيام ابن
طباطبا لا تعرف أى شيء ، مثل « الوحدة العضوية » ، بالمعنى الأفلاطوني
أو الكوليرديجى ، ومن جهة أخرى ، فقد عانى المحثون ، إذا قورنوا
بالقدماء ، لوصولاً بين الأبيات المتضاربة أو حتى بين المعاني المتوالية ،
مراعين ألا يتنافر كل بيت مع السابق عليه مباشرة . وفي الفصائد
القصيرة [القطعة] ، ربما أسفر هذا عن قدر معقول من « الوحدة » ،
وليس من المحتمل أن ابن طباطبا الذى كان مثل ابن المعتز ، سيد
القطعة ، وهو [ابن طباطبا] ، نفسه تفرق أساساً في هذا
المجال^(١٩٧) ، وكانت في ذهنه القصيدة القصيرة حين كتب من
القصيدة بوصفها « كلمة واحدة » . وثانياً ، أن الملاحظات النظرية
لاين طباطبا لا تتناقض إلى هذا الحد مع نقده التطليحي كما قد تبدو
هؤلاء الذين اعتادوا النظريات العضوية عن الشعر . لأن ما يلجأ عليه
ابن طباطبا - وهو في هذا يميز نفسه عن سابقيه وعن لاحقيه بالقدر
نفسه - هو تحديد التسلسل اللطيف للأبيات والمعاني في القصيدة ،
أكثر من [إلحاحه على] توافق كل جزء مع الأجزاء الأخرى ، ومع
المجموع . فـ « فصل المعنى » ينبغي أن يؤخذ إحالة على الغرض
أو المعنى المعين الذى يركز الشاعر ذهنه فيه ، والذى يمكن أن يكون
واسداً من عدة [معاني أو أغراض] في القصيدة (فهو يحدث من
المعنى الذى يريد [الشاعر] بناء الشعر ، وليس القصيدة ، عليه) ؛
وليس إحالة إلى المعنى المركزي في القصيدة كلها ، إذا كان ثمة فكرة
مركزية على الإطلاق . و « أول الشعر وآخره » ينبغي أن يفسر بمثل
على نطاق ضيق كما يظهر حقا من الشواهد السابقة والتالية مباشرة
للفقرة التى نحن بصددنا^(١٩٨) . وأن القصيدة ينبغي أن تكون
« مفرقة إفرافاً » تعنى فحسب أن يبنى ألا تظهر خيوط أو لحام . ولو
أن على الشاعر أن يمتدح الغافية في لجواب مع المعنى ، الذى يريد بناء
الشعر عليه . - سواء كان المعنى قصيدة قصيرة أو المعنى الأول الذى
يجب أن ينظم في قصيدة متعلقة الأغراض ؛ فكلامها شرعى بالنسبة
لاختيار الوزن .

ويدهم هذا التفسير فترة تذكر بكلمات ابن طباطبا ؛ وهى في
الكشف من سابقيه لتقنى الصاحب بن عباد ، الذى دون ما سمعه
من ابن العميد (ت ٩٧٠/٩٦٠) :

... إن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن
يوضع الشعر ، ويتبدأ النسيج ؛ لأن حق الشاعر أن
يتأمل الغرض الذى قصد ، والمعنى الذى اعتد ،
وينظر في أى الأوزان يكون أحسن استمراؤه ، ومع
أى الشوايق يحصل أحد اطرافها ، فيركب مركباً
لا يفتنى انقطاعه به والتأليه عليه^(١٩٩) .

ومن حسن الحظ ، يسأل ابن العميد سيده عن شاهد ، فقدمه :
إذ أقام البحرى قصيدة على الغافية « سالا » ، لأنه اتوى الإشارة إلى

الفقرة أن مجال مصطلح فرض كما استخدمه ابن العميد محدود . ولئن نظرنا إلى ابن طباطبا من هذا المنظور فإن ذلك لا يتقص من أهميته ناقداً ؛ بل على العكس تماماً ، لأن نظريته عن إنتاج القصيدة في تسلسل تتوافق مع الممارسة الشعرية في زمت [موافقة] جيدة أكثر من توافقها مع نظرية « عضوية » مثالية .

عملية شروحت أضعافاً ، ومثلت الدنايم صارت ألالاً ، وكان يكفي أن يزيده ، بدلا منها ، إلى الأحاد أضعافاً . وهذه الكلمات الثلاث في الثانية توجد قبيلي نهاية قصيدة من أربعين بيتاً^(٣٠) . ومن المحتمل جداً أن الكلمات القليلة المذكورة كانت الحافظ لاختيار القافية ؛ لكن من الصعب أن نفهم كيف ساعد هذا الشاعر في بقية القصيدة . وتبين

المواش:

- (٨) بيت ٨ من نشرة **المواش** للمعطلات (٦) ، ٩ من شرح ابن الأثيري والرزني ، على الترتيب ؛ قارن ، طه حسين : في الألب الجاهل ٢٢٠ وما بعدها . ولكن ليراد أمثلة أكثر .
- (٩) للمعطلات ، رقم ٤٠ : قارن طه حسين : حديث الأربعة ١٦١/١ وما بعدها .
- (١٠) للمعطلات ، رقم ١٦ : قارن **GAZ/٢٨٢** ؛ ابن قتيبة : الشعر ، ٦٩٧ وما بعدها .
- (١١) من الحنبل ، بطبعة الحبل ، أن الشراء نظمو القصائد كما هي ؛ لأن المقطوعات النثرية بالنسب ، وتقدم مصرفة في وسط القصيدة ، يمكن أن نجعلها لا في الشعر القديم فحسب بل في الشعر الحديث أيضاً .
- (١٢) **أمرئ القيس** : الديوان ، ٤٠ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٢١٨ وما بعدها ؛ والأخلاق **١٩٤/٨** وما بعدها ، ٢٢٠/٢١ وما بعدها ؛ والرزني : الموضح ، ٣٢ - ٣٧ .
- (١٣) انظر حه ابن قتيبة : مقدمة ، ص ٥٨ رقم ٥٧ ؛ والجياض : البيان **٢٠٧/١** ، رقم ٣ .
- (١٤) الجياض : البيان **٢٠٧/١** ؛ وقارن : ابن قتيبة : الشعر ، ٣٦ ؛ وابن رشتي : الصنعة **١٨٧/١** .
- (١٥) **المسكوي** : الصناعتين **٢٠٧/١** ؛ الرغاب : معانيات **٥٢/١** .
- (١٦) الجياض : البيان **٢٠٧/١** ؛ والجيوان **٩٩/٣** ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٣٦ ؛ وهيون **١٨٤/٢** ؛ **المسكوي** : الصناعتين ، ١٧٩ ؛ والرتني : أسأل **٣٧٢/١** ؛ **والحصري** : زهر ، ٦٩٤ ؛ **والنوحدي** : الإنتاج **٥٩/٣** ؛ وابن رشتي : الصنعة **١٨٧/١** ؛ **١٢٨/٢** ؛ **والسراغب** : معانيات **٥٢/١** .

- (١) **المسوي** ، الزهر ، **٤٧٧/٢** .
- (٢) ابن سلام : الطيقات ، ٢٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ١٠٤ ؛ **والسوي** ؛ الزهر ، **٤٧٤/٢** ؛ وقارن : أبو حنيفة (السايق ، **٤٨٤/٢**) ؛ إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك إذا حارب ، أو شاتم ، أو فخر .
- (٣) إذا أضفنا الأبيات النصبية إلى الكلمات الأثرية كالكلمات وإلى آدم ؛ انظر **الفرسي** : الجبهة ، ٢٦ وما بعدها ؛ **والمسوي** : المروج **٢٥/١** وما بعدها ؛ **الحسين** : نشرة ، ٢٤٦ وما بعدها ؛ **المرى** : النفران ، ٣٦٢ وما بعدها .
- (٤) ابن سلام : الطيقات ، ٣٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ١٧٨ ، ٢٩٧ ؛ **والجياض** : الجيوان **٧٤/١** ؛ **والمطب** : الجياض **٤١١/٢** ؛ والأخلاق **٥٧/٥** ؛ **والمسكوي** : الأثرال ، ٢٤٣ ؛ وابن رشتي : الصنعة ، ١٨٩ ؛ **والرزني** : الموضح ، ١٠٥ (قارن ص ٤) ؛ **والسوي** : الزهر **٤٧٧/٢** ، **٤٨٤** ؛ **والبيضاوي** : الحفظة **١٦٤/٢** ، الخ .
- (٥) سأل الذين تسكروا بالتعريف الشكل للشعر بأنه كلام موزون ، حقيقي ، ما إذا كان البيت الفرد يسمى شعراً . انظر ، مثلا ، لسان العرب ، معاذ شعر .
- (٦) انظر : لسان العرب ، قصيدة ، **الباقلا** ؛ **إصبات** ، **٢٥٧** ؛ وابن رشتي : الصنعة **١٨٨/١** وما بعدها ؛ **والمسوي** : قصص ، ٦٥٦ .
- (٧) ابن سلام : الطيقات ، ٤٤ : « سمعت ثاقلاً يقول للفرزدق : من أشعر الناس ؟ .. قال : نو الفروخ (يعني **أمرئ القيس**) » مستجيذاً بالإضافة للمطاب : « من يقول .. مشفوعة بيتاً شاعراً ، فإجابه بالموال » حين يقول فلان ؟ .

- (١٧) المحصرى : زهر ، ٦٩٤ ، وابن رشيقي : المعلقة ١٨٧/١ .
 (١٨) العسكري : الصامتين ، ١٨٠ ، وقارن ابن رشيقي : المعلقة ١٧٨/٢ .
 (١٩) ابن رشيقي : المعلقة ١٧٨/٢ ، والرباب : محاضرات ٥٢/١ .
 (٢٠) الترحيدي : مبالغ ، ١٧٥ . وقد لاحظ التناقض بين آراء جرير ومعاوية على التائد المتأخر عبد الكريم الخليلي . قارن ابن رشيقي : المعلقة ١٧٨/٢ .
 (٢١) الأضاحي ٣٧١/٢ : قارن ١١٦/١ ، ١٤١/٨ ، وابن قتيبة : الشعر ٥٥٥ ، والمحصرى : زهر ٥٩٧ .
 (٢٢) Blachere, Hantoue, pp. 501 F.
 (٢٣) الأضاحي ٥٤/١ : ترجمها جولدميسر في "Alte und neue Poesie" ص ١٤٤ .
 (٢٤) الأضاحي ٣٩/١٧ ، وقارن خبيرين في موشع المرزبان ٧٧٩ . أحدهما يعود إلى خالك بن كلثوم ، معاصر أبي عمرو بن العلاء . وكان ذو البرية صاحب تشبيب بالنساء وأوصاف ويكاد على الدمار ، فلما صار إلى لطف والفضاء أكتفى لم يصنع شيئاً . على الآخر يقول أبو عبيدة : كذا ذو البرية إذا أخذ في السبب ونعت فهو مثل جرير ، وليس وراء ذلك شيء . فقل له (وأي عبيدة) : ما تشبى شمره إلا بأبو عبيدة لما أشاء ، وصدور ليست لها أصحار : قل : كذا هو .
 (٢٥) ابن قتيبة : الشعر ٧٦ .
 (٢٦) ولطرفة شبيهة ، قارن : الأضاحي ٣٨/٤ ، والقال : أمال ٢٤٢/١ ، وابن رشيقي : المعلقة ١٣٣/٢ ، وابن خلكان : وليات ١٢٧/١ وما بعدها .
 (٢٧) الأضاحي ٢٥٩/٢ : ابن قتيبة : الشعر ٩٠ ، وقارن : ابن قتيبة : الشعر ٩٠ ، وبنو العلاء : المعلقة ١٨٤/٢ ، والبر : الكامل ٣٧٤ ، والمرزبان : الموشع ٥٥٢ (وما يتطابق شعر ابن عبيدة : والرواية نفسها في الخليلي : الموشع ٢٢ ، والمرزبان : الموشع ٣٧-٢٨) ومن ٢٥٠ (حيث يتطابق الرأسي بعد الكلمات نفسها ، وفي هذه الرواية يعود الإسناد إلى عمار بن عطي ، معاصر الجاسط) : الرباب : محاضرات ٤٩/١ (حيث يتطابق المصاح (بني) : دفين للبر : العلو ، تحقيق كرد حل ٢٤٢ ، ولطائف ميسرك ٣٠ ، والمخسني : نضرة ٣٨٨ (حيث يتهم الرأسي عنه أنه يضم البيت بعد ابن أئمة) ، وابن عذرا : محاضرة ١٨٠ . وقد روي رواية أخرى يقتضيه المبرد مع ذلك الفرزدق على جرير للسبب نفسه (المرزبان : الموشع ١٩٢) .
 (٢٨) الجاسط : البيان ٢٠٥/١ ، ٢٢٨ ، ٢٨ (رواية مختلفة قليلاً) ، وابن قتيبة : الشعر ٩٠ ، ٩٠١ ، (قارن : نولدمسكه Benrre ص ٣٣) ، والمرزبان : شرح الحاشية ١٠٠/١ . ولما كان روبة من تحت من القرون فهو مقاربة أن شعر أبي المصاح : غير نسيان بقواصل غرضية Thematica ملة . قارن : أولان ٣٣ .
 (٢٩) يلاحظ ابن قتيبة (والشعر) أن أحدهم قرأ قرآن ، خطأ في راءه (وكان أن تصح طبقاً لنسب : الشعر ٤٢) .
 (٣٠) البيان ١٦٧/١ - ٦٩ .
 (٣١) قارن ص ٦٧ . كذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر .
 (٣٢) البيان ٢٠٦/١ .
 (٣٣) السابق ٢٢٨/١ .
 (٣٤) نفسه ١٣٩/١ .
 (٣٥) ص الإطالة ، انظر : لسان العرب : وما .
 EL. s.v. "Kafiya" (S.A. Bonebakker), Braumlich, "Versuch", pp.254-59, Gaudelroy-Demonabyes in Ibn Qutaiba, Introduction, p.78n. 113.
 (٣٦) انظر عنه : ابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ، والمرزبان : صميم ١٣٦ وما بعدها ، ولف : العربية ٧١ وما بعدها .
 (٣٧) الجاسط : البيان ٢١٥/٢ ، وابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ؛
- والجرزبان : الموشع ٩ : ولف : السابق ٥٥ .
 (٢٨) المرزبان : الموشع ٢٤ .
 (٢٩) الأضاحي ٣٥١/١ ، والمرزبان : الموشع ٢٤ .
 (٤٠) استخدمنا الشراء القدماء ، مثل الأضاحي (قارن : الجاسط : البيان ٢٢٨/١) ، يعني القصيدة المذكورة epigrammatic ، قارن بلاشير "Deuxieme Contribution" ص ١٤٤ . ومن الإهداء في الشعر القديم انظر بلاشير Bloch : القصيدة ١١٧ - ٢١١ ، جاكوي Studien ص ٨٤ ، ٩٧ ، ٩٩ .
 (٤١) بن شيخ p. 145 Poetique arabe يعد أكثر من ثلاثين نصية لأي عام ١ وقد عدت للجزير أكثر من أربعين .
 (٤٢) Gibb, "Arab Poet and Arabic Philologist", p.578.
 (٤٣) أمثلة معدة : Braumlich, "Versuch", pp.254-59.
 (٤٤) الخليلي : حاشية ٢٠٥/١ . ويقوم البيت الأول للثانية (كلني لم ...) شاعدا على حسن الابتداء في مصادر عدة : ابن قتيبة : الشعر ٦٦ ، جون ١٩٢/٢ ، وابن لعمري : الديع ٧٥ ، والصامتين : الشعر ٤٥٢ ، وابن رشيقي : المعلقة ٢١٨/١ ، ٢٤١/٢ ، والخطابي : بيان ٦٢ ، والمرزبان : الموشع ٣٧ ، والرباب : عطن ٩٥ ، وابن أبي الأصم : تحرير ١٦٨ ، والخليل : حاشية ٩٤ ، وابن مالك : مصباح ١١٤ ، والرباب : ص ٣١٧ ، وابن حجة : ٣ ، الخ . و [للمصدر] نفسها متاحة لبيت أسرى القيس ، مطلع المعلقة (انظر ، مثلاً ، العسكري : الصامتين ٤٤٢ ، والأضاحي : الموشع ٥٣٦/١ ، والأضاحي ٤٦/٢ ، وابن رشيقي : المعلقة ٢١٨/١ ، وألف : الديع ٢٨٦ ، وابن أبي الأصم : تحرير ١٦٩ ، والرباب : ص ٣١١ ، وابن مالك : مصباح ١١٤ ، وشرح التلخيص ٥٣١/٤) .
 (٤٥) والأبيات الثلاثة الأخيرة (بيت الثانية : يا داريتي . ومطلع علفسة للمفضلين ١١٩ ، ١٢٠) . ولم أجد في مكان آخر شواهد كونه على الابتداء . وفي غير آخر في الحاشية (٢٠٦/١) يذكر أبو عمرو بنين لأبيه القيس (فيليك) ، الأهم مباحة (يرفعها أحسن مطالع) في الجاسط .
 (٤٦) الحاشية ٢٠٧/١ : قارن : p.77 Bonebakker, Materials. ويمكن أن نجد أيضاً في المرزبان : الموشع ٢٨ . والبيت في ديوانه ، ط . محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٥٢ .
 (٤٧) ق في الفصل الخامس المرزبان في الحاشية (٤٤٢/١) وبعد ما يتبعه بالآيات السبعة التالية . ولطائف ديوانه من نور القيس ص ٢٨ .
 (٤٨) مثلاً ، ابن قتيبة : الشعر ٦٠ ، ٢٠٧ ، وجون ١٩٢/٢ ، والقال : ذيل الأمالي ٣٤ ، وابن عبد ربه : المعلقة ٦١٥/٣ ، والخليل : الموشع ١٧٧ ، والعسكري : الصامتين ٤٥٢ ، والخطابي : أشباه ٢٤١/٢ وما بعدها ، والشمالي : إصمات ١٣٩ وما بعدها ، وابن رشيقي : المعلقة ٢١٨/١ ، وابن عذرا : محاضرة ٢٦٦ ، وابن قيم الجوزية : فوائده ١٤٠ ، والرباب : ص ٣١٣ .
 (٤٩) ابن قتيبة : الشعر ٢٠٧ ، قال الأصمعي : لم أسمع له ابتداء مرثية أحسن ... قارن ابن قتيبة : جون ١٩١/٢ ، والقال : ذيل ٣٤ ، والمرزبان : نور القيس ١٤٢ ، والخطابي : أشباه ٢٤١/٢ .
 (٥٠) الحاشية ٩٤ : قارن : Bonebakker, Materials, pp.76 F. والبيت مطلع مرثية شهيرة لأي ذوب (للمفضلين رقم ١٢٦ ، وقارن ، ٢ ، GAZ, 256) .
 Bone bakker, loc. cit. and "Poets and Critics" p.110. (٥١)
 Materials, pp.19F. (٥٢)
 يشير يونيكير شكوكاً مشابة عن لفظة ابتداء في غير يعود إلى ابن الأعرابي (Materials, p.21) .
 (٥٣) الجاسط : البيان ١١٦/١ ، المحصرى : زهر ١٤٢ : قارن : دفين للبر : العلو ، ط . كرد ٣٢٦ ، ط . ميسرك ٢٢ ، محاضرات ٨٢/١ ، البغدادي : تقوون ٤٢٢ .
 (٥٤) GAZ, 517.

- (٥٥) الصولي : أخبار في عام ٦٥٠ وقارن المزلياني : نور القيس ٢٨ وما بعدها وما
والخاني : الروضة ١٧١ والحلي ١٠٩/١ والصكري : المصانين
٣٢٥ ، ٤٥٣ ، وابن رشتين : المصنعة ١٤٩/٢ ، وابن عزرا : محاضرة
١٢٧١ ، وابن الأثير المختل ١٠٤/٣ .
- (٥٦) B. Lewin El' ٤٧٠ 'al-Asmali' .
- (٥٧) الجلسط : البيان ٢ : ٣٨٠/٢ ، قارن الحاصل : قبل لأمرلي : ما بال المراتي
ليجد التعمود ٦ : ٢٤٠ ، نقول واكتنا غرقة ٢٤ .
- (٥٨) الحافلي : الحلية ٢٠٧/١ ، وهو شاعده على حسن الإتيان أيضا بل يعي أن
المتر ٧٦ ، والفراطين : مناهج ٣١٢ .
- (٥٩) ابن الجراح : الورقة ٤١ .
- (٦٠) Jacobi, Studien, pp. 49-53.
- (٦١) عن الفات في الشعر العربي رابع .
- (٦٢) Strickovich, 'The Arabic Lymical Phenomenon' , p. 711f .
- (٦٣) Bloch, 'Ostia', p. 115 .
- (٦٤) البديوي ٢٧٠/١ ، والأمدى : الموزنة ٢٩٨/٢ ، وقرا : دج حك هنا .
- (٦٥) الأغان ٢٣٧/٧ .
- (٦٦) ٢١٧/١ ، زينبكر : Materials, ٨١ وما بعدها .
- (٦٧) اقرا (الطائي) وعمل أظفار (قارن ثلث : قواعد ٦٠) .
- (٦٨) Alwardi, Divans, p. 97 . وهذا البيت يقوم شاعده على الخروج أو
الاستفراد في بيت المتر : ٦١ وابن رقيق : المصنف ١٧
والصكري : المصانين ٤١٥ ، ٤٢٧ ، وابن رشتين : المصنعة ٤٠٢/٢
والفيلاني : إحصاء ١٠٤٠ قارن : Von Grunebaum, Document, ١٠٤٠
(p. 46) . وابن يمام : الأخيرة ، ق ١ مع ٣٩٠/١ : وأسانة : مع ١٧٤
٧٦ ، ٢٨٨ ، وابن مالك : مصباح ١٢٦ ، وابن الأصبغ : تحرير
٤٢٤ ، والعلوي : السطران ١٨٠/٣ ، والحلي : نصرة ١٠٨ ، وابن
٣١٢ : عزلة ١٨٢ ، والسويدي : عقود ١٧٤ ، والبليبي : معاهد
٧٣/٧ ، والشرقي : شرح ٣٨٠/٢ ، وفي البيت الحلية شاعده على
الاستفراد أيضا (١٦٥/١ : قارن : زينبكر : Materials ٦٢) .
- (٦٩) في الشعر المصنوع ١١٢ شاعده للأشعي رده ، وفي قوله شاعده ٦١ وشد
لأمرلي ، ويمكن أن نجد (في ١) أيك أن الفرة واستمر (٦٢) .
البيت الأخير فضلا عن ذلك في الجديدي : قارن ٤٥٠ ، والتبيري :
الكامل ١٨٨ .
- (٧٠) Materials, p. 32 .
- (٧١) استعملنا هذا أيضا ، كما في شطره ٥٢٤/٢ ، وقد القول في هره : قارن :
الأغان ٩٠/٢ وما بعدها ، حيث يتصل به أن المعري غير من خفيه من
أوجد هذا البيت في مطلع قصيدة . فصار المصنف شاعرنا شاعده بالقرن وكان
المتن القديمه شاعدها الشاعر لكن بنسبها ، وتتهم ، في حين حال
الرؤية الفنية في بساطة بأن نحل نسبا قصيرا وإحدى أصالة (قارن Jacob
(in, Studien, p. 17 .
- (٧٢) عن ثلثة ، أنظر الأغان ٦/٤ ، ١٦ ، ٣٣١/٥ ، والجلست : البيان
١٠٥/١ وما بعدها ، والجلست : ٣٨٠/٢ ، والصكري : مصون ٢١٢ : قد عصى
عليه بعد طيله (وكتب الكلمات لسهل من حيلون) ، والصكري :
المصانين ٤٩ : بقا : يتلصق وقد استعصى عليه بعد طيله .
- (٧٣) البيان ٢٢٥/١ ، والشمس : لفظه لفظه شاعرنا في وتخلص التمس من
الصلاب في مواجهة خصم أو مناصي . انظر ، الأغان ١٩٢/١ ،
١٢١ ، والأغان ٤١٠/١ ، واستعملنا أيضا على تحديد في وصف القصاصة ،
وردا يمكن ترجمتها إلى العبدية exoteria أو تصدع الشواهب
versatility ، (قارن الأغان ١٩١/١) .
- (٧٤) ديوان أبي تمام ٤٣٤/٤ ، وتكتبته جزيرونيوم . Documents, p. 46 .
- (٧٥) الصولي : أخبار في عام ٢٨ وما بعدها . قارن : له : أخبار البحري ٥٩ ،
والخاني : الروضة ١٧١ ، وابن رشتين : المصنعة ١٤٩/٢ ،
وما بعدها ٤٥٣ ، ٤٥٢/٢ ، وابن عزرا : محاضرة ١٢٧١ ، وابن الأثير المختل ١٠٤/٣ .
- (٧٦) الأغان ٢٣٧/٧ .
- (٧٧) ٢١٧/١ ، زينبكر : Materials, ٨١ وما بعدها .
- (٧٨) اقرا (الطائي) وعمل أظفار (قارن ثلث : قواعد ٦٠) .
- (٧٩) Alwardi, Divans, p. 97 . وهذا البيت يقوم شاعده على الخروج أو
الاستفراد في بيت المتر : ٦١ وابن رقيق : المصنف ١٧
والصكري : المصانين ٤١٥ ، ٤٢٧ ، وابن رشتين : المصنعة ٤٠٢/٢
والفيلاني : إحصاء ١٠٤٠ قارن : Von Grunebaum, Document, ١٠٤٠
(p. 46) . وابن يمام : الأخيرة ، ق ١ مع ٣٩٠/١ : وأسانة : مع ١٧٤
٧٦ ، ٢٨٨ ، وابن مالك : مصباح ١٢٦ ، وابن الأصبغ : تحرير
٤٢٤ ، والعلوي : السطران ١٨٠/٣ ، والحلي : نصرة ١٠٨ ، وابن
٣١٢ : عزلة ١٨٢ ، والسويدي : عقود ١٧٤ ، والبليبي : معاهد
٧٣/٧ ، والشرقي : شرح ٣٨٠/٢ ، وفي البيت الحلية شاعده على
الاستفراد أيضا (١٦٥/١ : قارن : زينبكر : Materials ٦٢) .
- (٨٠) في الشعر المصنوع ١١٢ شاعده للأشعي رده ، وفي قوله شاعده ٦١ وشد
لأمرلي ، ويمكن أن نجد (في ١) أيك أن الفرة واستمر (٦٢) .
البيت الأخير فضلا عن ذلك في الجديدي : قارن ٤٥٠ ، والتبيري :
الكامل ١٨٨ .
- (٨١) Materials, p. 32 .
- (٨٢) استعملنا هذا أيضا ، كما في شطره ٥٢٤/٢ ، وقد القول في هره : قارن :
الأغان ٩٠/٢ وما بعدها ، حيث يتصل به أن المعري غير من خفيه من
أوجد هذا البيت في مطلع قصيدة . فصار المصنف شاعرنا شاعده بالقرن وكان
المتن القديمه شاعدها الشاعر لكن بنسبها ، وتتهم ، في حين حال
الرؤية الفنية في بساطة بأن نحل نسبا قصيرا وإحدى أصالة (قارن Jacob
(in, Studien, p. 17 .
- (٨٣) عن ثلثة ، أنظر الأغان ٦/٤ ، ١٦ ، ٣٣١/٥ ، والجلست : البيان
١٠٥/١ وما بعدها ، والجلست : ٣٨٠/٢ ، والصكري : مصون ٢١٢ : قد عصى
عليه بعد طيله (وكتب الكلمات لسهل من حيلون) ، والصكري :
المصانين ٤٩ : بقا : يتلصق وقد استعصى عليه بعد طيله .
- (٨٤) البيان ٢٢٥/١ ، والشمس : لفظه لفظه شاعرنا في وتخلص التمس من
الصلاب في مواجهة خصم أو مناصي . انظر ، الأغان ١٩٢/١ ،
١٢١ ، والأغان ٤١٠/١ ، واستعملنا أيضا على تحديد في وصف القصاصة ،
وردا يمكن ترجمتها إلى العبدية exoteria أو تصدع الشواهب
versatility ، (قارن الأغان ١٩١/١) .
- (٨٥) ديوان أبي تمام ٤٣٤/٤ ، وتكتبته جزيرونيوم . Documents, p. 46 .
- (٨٦) الصولي : أخبار في عام ٢٨ وما بعدها . قارن : له : أخبار البحري ٥٩ ،
والخاني : الروضة ١٧١ ، وابن رشتين : المصنعة ١٤٩/٢ ،
وما بعدها ٤٥٣ ، ٤٥٢/٢ ، وابن عزرا : محاضرة ١٢٧١ ، وابن الأثير المختل ١٠٤/٣ .
- (٨٧) الأغان ٢٣٧/٧ .
- (٨٨) ٢١٧/١ ، زينبكر : Materials, ٨١ وما بعدها .
- (٨٩) اقرا (الطائي) وعمل أظفار (قارن ثلث : قواعد ٦٠) .
- (٩٠) Alwardi, Divans, p. 97 . وهذا البيت يقوم شاعده على الخروج أو
الاستفراد في بيت المتر : ٦١ وابن رقيق : المصنف ١٧
والصكري : المصانين ٤١٥ ، ٤٢٧ ، وابن رشتين : المصنعة ٤٠٢/٢
والفيلاني : إحصاء ١٠٤٠ قارن : Von Grunebaum, Document, ١٠٤٠
(p. 46) . وابن يمام : الأخيرة ، ق ١ مع ٣٩٠/١ : وأسانة : مع ١٧٤
٧٦ ، ٢٨٨ ، وابن مالك : مصباح ١٢٦ ، وابن الأصبغ : تحرير
٤٢٤ ، والعلوي : السطران ١٨٠/٣ ، والحلي : نصرة ١٠٨ ، وابن
٣١٢ : عزلة ١٨٢ ، والسويدي : عقود ١٧٤ ، والبليبي : معاهد
٧٣/٧ ، والشرقي : شرح ٣٨٠/٢ ، وفي البيت الحلية شاعده على
الاستفراد أيضا (١٦٥/١ : قارن : زينبكر : Materials ٦٢) .
- (٩١) في الشعر المصنوع ١١٢ شاعده للأشعي رده ، وفي قوله شاعده ٦١ وشد
لأمرلي ، ويمكن أن نجد (في ١) أيك أن الفرة واستمر (٦٢) .
البيت الأخير فضلا عن ذلك في الجديدي : قارن ٤٥٠ ، والتبيري :
الكامل ١٨٨ .
- (٩٢) Materials, p. 32 .
- (٩٣) استعملنا هذا أيضا ، كما في شطره ٥٢٤/٢ ، وقد القول في هره : قارن :
الأغان ٩٠/٢ وما بعدها ، حيث يتصل به أن المعري غير من خفيه من
أوجد هذا البيت في مطلع قصيدة . فصار المصنف شاعرنا شاعده بالقرن وكان
المتن القديمه شاعدها الشاعر لكن بنسبها ، وتتهم ، في حين حال
الرؤية الفنية في بساطة بأن نحل نسبا قصيرا وإحدى أصالة (قارن Jacob
(in, Studien, p. 17 .
- (٩٤) عن ثلثة ، أنظر الأغان ٦/٤ ، ١٦ ، ٣٣١/٥ ، والجلست : البيان
١٠٥/١ وما بعدها ، والجلست : ٣٨٠/٢ ، والصكري : مصون ٢١٢ : قد عصى
عليه بعد طيله (وكتب الكلمات لسهل من حيلون) ، والصكري :
المصانين ٤٩ : بقا : يتلصق وقد استعصى عليه بعد طيله .
- (٩٥) البيان ٢٢٥/١ ، والشمس : لفظه لفظه شاعرنا في وتخلص التمس من
الصلاب في مواجهة خصم أو مناصي . انظر ، الأغان ١٩٢/١ ،
١٢١ ، والأغان ٤١٠/١ ، واستعملنا أيضا على تحديد في وصف القصاصة ،
وردا يمكن ترجمتها إلى العبدية exoteria أو تصدع الشواهب
versatility ، (قارن الأغان ١٩١/١) .
- (٩٦) ديوان أبي تمام ٤٣٤/٤ ، وتكتبته جزيرونيوم . Documents, p. 46 .
- (٩٧) الصولي : أخبار في عام ٢٨ وما بعدها . قارن : له : أخبار البحري ٥٩ ،
والخاني : الروضة ١٧١ ، وابن رشتين : المصنعة ١

- (١١٥) «رسالة شملب» وراجع له *Arabische Dichtung* ٢٥ - ٣٠
والتصحيح، انظر له. *Literary Theory*, pp. 39f.
Schöler, *Einleitung*, ١٠٣ - ١٢، وطبعة: «مراجعة» ١٩٣، وحسن: أثر ٢٢٩
وما بعدها؛ و«جس» تاريخ النقد ٨٩.
(١١٦) «ترجم» ٣٥ في مكان آخر، تدخل هذه الأصول الأربعة في فكرة أصول
الكلام (ابن كتيبة: حيون ٤٦/١، وأشب الكتاب ١٨ (راجع ص ٤).
Arabische Dichtung, P. 20.
(١١٧) *Literary Theory*, p. 40 note 95.
(١١٨) الجاحظ: البيان ١٥٢/١ - ٥٥ وابن عبد ربه: العقد ٢٢٧/٥،
والحالي: الحيلة ٣٢٤/١.
(١٢٠) انظر، مثلاً، الرزاني: الموشح صفحات ٢٢ يستشهد بأحد من محمد
المرغوسي انظر عنه الصفدي: الوفا ٣١٨/٨ وما بعدها، ٣٦،
٤٠٥ حيث يستشهد بأبي بكر الصوري ٤٩ (حيث يستشهد بكل من
هارون بن النجم).
(١٢١) الرزاني: أمال ١٧٧/٢ وما بعدها، وفي بعض حجة شملب اعتمد
المرغوسي بوضوح حل القطعة كلها.
(١٢٢) طبقات ٣٧٧ وراجع صفحات ٤٧ وما بعدها، ٨٠.
(١٢٣) لفظة «صورة» تستخدم هنا بمعنى حرف، ففي البديع، حسن
الابتداءات وبعض حسان الكلام والشعر، انظر ص ٥٨.
(١٢٤) في رسالة عن شعري في علم، استشهد بالقرطبي (الموشح ٤٧٠ - ٤٩٠)
انفذ ابن للمتر (ص ٤٧٤) «عُشِّيت حلّ أنت من خُشَّان»... وصفه
مطلماً ردياً، وهو في المصادر المطبوعة حلة شامدة على شكل للجناس
مفروض. والبيت نفسه أطلق عليه محمد بن داود الأصفهاني المعروف بابن
الجراح (ت ٩٠٨/٩)، مطلاً قبيحاً، انظر الموشح ٤٦٦.
(١٢٥) أصله من «وبني أنا بكسر اللام» في كرتيكر، *Reflections*
(207n.67)، لا يرى رابطاً بين حسن الابتداءات عند ابن الجراح وقول
لشبيب بن شبة عن جودة الابتداء (الجاحظ: البيان ١١٢/١). مثال
آخرين (المصري: الصفح ٤٦٣؛ وابن رشيقي: المصنعة ١١٦/١)
وابن عزرا: حاضرة ١٧٨ - ٨٠، وصف: البلاغة ٧٣ وما بعدها. ٨٠.
(١٢٦) الطبع «عُشِّيت حل... كما رأينا كان قد اتفقت بالكل لاظهاره على رندة
الصوت».
(١٢٧) انظر آريزي 30f. *Arabic Poetry*، والجملة ٤٩ - ٥٤؛ وقاعدة:
نقد ١١٦، والجاحظ البيان ٦٨/٤، وابن طباطبا: حيار ٦٦
وما بعدها، والإيضاح: المنسفر ١٢٢/١ وما بعدها. وفي أمثال
متناثرة من البديع يستشهد بالبيت على الاستطراد: العسكري:
الصناعتين ٤١٥، والبقالي: إصباح ١٠٤، والحالي: الحيلة ١٦٤/١
(راجع سونيكير *Materialia* ٦١)؛ وابن رشيقي: المصنعة ٣٩/٢
والمصري: زهر ١٠٨٦، وابن بسام: الترخيم ج ٣٩٨/٢؛
وألسنة: البديع ٧٦، وابن أبي الأصم: تحرير ١٣٢، والشريسي:
شرح ١٨٠/١، والقطري: الطراز ١٧/٣؛ وابن القيم: فوائد ١٢٦
وشروح التلخيص ٣١٥/٤، وابن حجة: خزائن ٥٥، والحلي: حسن
٨٢، والسيوري: حيلة ١١٩/٢؛ والقبلي: معاهد ٣٠/١،
Freitag, Darstellung, pp. 33, Mehrsch, Rhetorik, p. 130, etc.
(١٢٨) العسكري: الصناعتين ٤١٤، والبقالي: إصباح ١٠٤، وابن أبي
الأصم: تحرير ١٣١، والبيدادي: قانون ٤٤٩، وألسنة: البديع
٧٦، وابن حجة: خزائن ٥٥، والحلي: حسن ٨٢، والسيوري: حيلة
١١٩/٧، والقرطبي: مناج ٣١٦، وابن جابر: معيار ٤٩،
والرزنجاني: معيار ٧٨، والروندكي: الوفا (ص ابن الداية تاريخ
٤٤٩).
(١٢٩) في سورة ابن هشام ١٦٢ - ١٨
Schöler, *Naturdichtung*,
(١٣٠) عن هذه المصطلحات انظر
Schöler, op. cit. p. 15. راجع (١٣٢)

- (٩٤) الصوري: أخبار أبي تمام ٦١، وراجع الألفي ٣٨٥/١٦ الذي يقرأ انشاق
بدلاً من اسماء.
(٩٥) الألفي ٢/٢٧٠ وراجع ١١٦/١ حيث يستشهد بالبيت باسمه مصعب بن حله
الشفقة (لكن وصف الشفاعة نفس مع ذلك).
(٩٦) الألفي ١٢٠/١، ومن مصعب ١٢٣/٢ (ألفي ٨٨٨/٢٢٢) انظر GAL SL212
(٩٧) Hasanein, Linguistic Criteria, p. 10. Schwert Der Divan, iv, ١٢٧
٤2f. وهو لا يترجم هذا المصطلح حين يناقش هذه الفترة.
(٩٨) مفتاح ١٧٧، راجع. 162. Bosworth 'Abu' Abdallah, p. 162.
(٩٩) في مواد البيان لكل من خلف حيث يدخل اللفظ في المصوب الأسلوبية
(راجع يونيكير 303, Saleh, Une Afetimid Manual, p. 198).
source، رواية أكثر اتساقاً إلى حد ما لكن الجوازسي.
اتصال شخصي بالرواية يونيكير.
(١٠٠) الألفي ١٢٥/١ وما بعدها وفي ديوان عمر (ق ٢، ح ١٨١/١) بيت
إشراق.
(١٠١) إذا رُبط اللفظ بالفتحة يمكن أن نجد لره عربياً في حيلة أنها في فكرة مصعب
المكتوبة في مجمع مزودج إلى حد ما، مسبوقة بفتحة اللام.
(١٠٢) Lecomte Ibn Qutayba, pp. 80f.
(١٠٣) Noldeke Beitrage, pp. 18-20, Grandetroy-Denombaynes, in Ibn
Qutayba, Introduction, pp. 13f., Huart, Arabic literature, p. 10f.
Nicholson, Library History pp. 77. 1. (quoted in Arberry,
Seven Odes, p. 15f. and Arberry, Arabic poetry, p. 6f.).
Arberry, Classical Persian literature, p. 6f. Trubulsi, Critique,
pp. 71f. Von Grunbaum, Wirklichkeit, p. 193, Blachere, Vue d'ensemble, p. 6. Wic, Introduction, p. 27, Wagner,
Abu-Nuwas, p. 234, Jacobi, Studien, p. 31. Bouché, Poétique, p. 116f.
(١٠٤) عن أهمية العبدية الألفية وصفها فخرنا لوصف ابن كتيبة، انظر Re-
sults Jacobi, The Camel, p. 10. قسم الجمل في تصديقه للصح (تحت النشر،
نشرت بحثاً في Section of the Panegyric Ode نموذجاً عن الشعر
الغري القديم، كبرج، يوليو ١٩٨١).
(١٠٥) انظر أبو حبيب، نمو تحليل بنوي ١٧٩/١ وما بعدها، Von
194f. Grunbaum Wirklichkeit Wein, p. 194f. الذي يضمن أن ابن
كتيبة لم يستند للمثل للمكتبة من أجل وضوح خطه.
(١٠٦) قولت بحرية لأي علم، الذي بدأ مدحة للمؤمن بلا نسب بره فعل من
حضان بن الكتي (ت ٨٨٦/٢٧٣) : «شعر جيد لكنه يتفكر إلى
البديهة». عندها أنشأ أبو تمام ثلاثة عشر بيتاً نسباً (طبقاً للنكتة
للمسوية لابن الأبار، واستشهدت في ابن الداية: تاريخ اللغة ٢٧٢، راجع
ديوان أبي تمام ١٥٠/٢ وما بعدها).
(١٠٧) Blacher, Histoire, p. 378.
(١٠٨) أبو حبيب: السابق نفسه، من مؤثره 42. Oral Composition,
(١٠٩) ابن كتيبة، الصفح ٦٢، والآيات منسوبة لكثير، وابن الطرية، وكعب
بن زهير، وآخرين. انظر ديوان كثير ١٨٨، ٥٢٥ وديوان كعب
١٤٠ - ٤٢ والظواهر في مصادر حلة.
(١١٠) من ١٣ من هذا اللقب.
(١١١) Lecomte, Ibn Qutayba, p. 417f.
(١١٢) يستشهد بها حازم الأصفهاني في مقدمة لديوان أبي نواس ١١٨/١ وراجع
الصوري: أخبار البحري ١٢٥ وما بعدها.
(١١٣) حلى سيل للقال، صيف: البلاغة ٩١، وطبعة: البيان ١٢١؛
متنور: النقد ٣٧٧ وما بعدها، حسن: ٢٢٧ وما بعدها، ٢٢٨،
Noldeke in ZDMG 44 (1890) 711, Trubulsi, Critique, pp. 81-83.
(١١٤) انظر عبد الحارث في مقدمة تراجم شملب ٦٣، حسان، تاريخ اللغة ٨٣.
Boschakker, Materialia 81f.

(١٥٣) حيار ١٦٦ وما بعدها ، وراجعين شيخ ، السابق ١٧٣ ، سلام : السابق ١٧٧/١ .

(١٥٤) يستشهد ابن طباطبا بالعنبري ومن المحتمل أنه توفي ٨٧٥/٧٢٠ الذي قال ، « العنبر رسائل مفردة ، والرسائل شعر مخلوط » (حيار ٧٨) . ولكن العنبري يتحدث عن الشعر ، وليس عن القصائد ، وهو ما يؤيد ابن طباطبا في هذا السياق . إن أي معنى في الشعر من الكلام يمكن أن يتحول إلى كلام مرزوق مقفى ، والعكس ٣/٤ Vice versa وقال ابن أبي طاهر (ت/٨٩٢/٧٨٠) عن قصيدة لذي الإصيص العنبري : « وإنا أنشبهه بنخلة بليلة منها بغصيدة » (Kaster, The Seven Odes, p. 33) ، لكن يبدو أنه يشير إلى اضطراب زونها ، لا إلى شكلها أو مصونها .

(١٥٥) انظر 132, Le Livre des secrets, P. 132 (عبد الله البندقي : كتاب المكتف ، أقدم عمل معروف عن كتاب الرسائل) ؛ والصور : كتب المكتف ٧٦ .

(١٥٦) Sourdel, Inc. cit. ac. cit. see K. Jahn, Van frühsislamischen Briefwesen, Archiv Orientaln, 9 (1937) 165f. Goldziher, Abhandlungen, 1, 60 ante, in 76, Freimark, Das Vorwort, pp. 26f.

(١٥٧) تحقيق كرد علي ص ٢٣٤ ، تحقيق سارك ص ١٧ ، وراجع ابن عدره المجلد ٤/١٨٤ .

(١٥٨) وراجع ابن عدره : المجلد ٤/١٧٤ .
(١٥٩) تحقيق كرد ٢٣٦ ، حيار ٢٢ .
(١٦٠) باقوت : إرشاد ٦/٢٨٥ ، وراجع ابن التميمي : المعرور ١١
(١٦١) مثلا ، قصبتعليه الفاروق ص ١٥ (حيار ١٢٢ وما بعدها) ، وراجع الحماسة ٢١٨ - ٢٢ ، المرزوقي شرح ٤٤٢/١ - ٥٠ ، الخلداني : الأشباه ١٥٢/١ وما بعدها . وأقول قصيدة في الكتاب ، قصيدة الأعمش من ٧٥ بيتا (حيوان الأعمش ١٠٠-١٠٥) يتقدم عليها على الأشعار المثة الأصناف ، البارزة للنص ، المتكلمة للنسخ ، الفلكة السوفلي (حيار ٦٧) . وابن خالطيا القصيدة كاملة كما يقول ، أمين أن تكلف ظاهرها كلها إلا في ستة أبيات (ص ٧٤)

(١٦٢) علي سليل اللال ، من قصيدة لأي ليس من الأثنت ، منها ٢٤ بيتا في المضطربات (وتم ٧٥) ، يقدم حسب الأبيات ١ - ١٤ ، ١٦ - ١٨ (الميزان - وما بعدها) ؛ وقصيدة السموال ، التي أشير إليها من قبل (عزاد ابن طباطبا إلى عبد الملك الحارثي) منها ٢٢ بيتا في الحماسة ، مثلا بالأبيات ٣ - ١١ ، ١٥ - ٢٠ (ص ٦٦ وما بعدها) .

(١٦٣) الأبيات ٤٦ ، ٤٨ - ٤٩ ، ٥٠ - ٥٢ ، ٥٤ - ٥٥ ، ٥٧ من الرواية التي استخدمها الزوزني في شرحه للمعلقات .

(١٦٤) في النسخة التي اعتمد عليها ابن الأثيري والبريزي في شرحهما للمعلقات ترتيب الأبيات ٥٦ - ٥٧ ، ٥٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٢ .

(١٦٥) انظر المحاسن ١٧٨ ، ١٦٢ .

(١٦٦) المعرور ٤٣ ، وراجع العسكري : الصناعات ١٥٣ .

(١٦٧) حيوان الأعمش ١٧٧ وما بعدها ، وراجع ابن سلام : طبقات ٢٢٥ وما بعدها ، وابن كنية : الشعر ٣٦١ ، والأشعار ٣٣٤/١ - ١١٩/١ ، ٣٣٤/٢ ، والحقلي حيلة ٣٦٦/١ وما بعدها ؛ وابن أبي الإصيص : تمعير ٤٦٠ وما بعدها ؛ والفرطاني : منها ج ١٠٥ وما بعدها ؛ والرائب : محاسن ١٨١/١ .

(١٦٨) يعني ابن تقرأ ظاهر شعر الله ، بدلا من ظاهر شعر الله ؛ وراجع الحيلة ٣١٧/١ .

(١٦٩) وراجع الزوزني بكسر ، باقوت ، المحاصر الحير ، عند ص ١١ رويته (الأشعار ١٢٠/٢) .

(١٧٣) بتد ٣٧ ، وراجع الصفحات ٢٩ وما بعدها و٥٢ وما بعدها . وأبيات الخليفة استشهد بها الخالطيا الحيلة ٣٤٠/١ وما بعدها ؛ وابن رشي (المجلة ١٣٧/٢) ، وكلاهما يضيف التعليق نفسه مع بعض الاختلافات .

(١٧٤) يناقش الأبيات ٣ ، ٥ ، ٨ - ١٠ ، ١٦ ، ١٥ - ١٦ ، ٢١ ، ١٤ ، ١٢ من القصيدة بترتيبها في الحماسة .

(١٧٥) في ١٧ قد تناقض ، يتناسب مع الأخطاء المروضية في بيت أو بيتين (ص ١٠٧) .

(١٧٦) انظر لسان العرب ، مادة ضمن .

(١٧٧) استخدمها البلاغري (ت ٨٩٢/٢٧٩) ، وراجع العسكري : معصون ١٠ وما بعدها) ، ومعاذرو قدامة إسحق بن إبراهيم (المرحان ١٤٦ ، « تدن الثر ١٠٠٤) ، وابن كيسان (تلقب ٥٧ وما بعدها) ، والصولي (انظر المرزاني : الموشح ٤٠٥ وما بعدها) .

(١٧٨) البيان ٩٣/١ ، وراجع Pellat, Gahuz et la littérature comparée, p. 544, Pellat, 104, Pellat.

Al-Gahuz et les peuples du sous-continent, p. 544

(١٧٩) القراءة معصير ، التي صدق عليها خطوط ، ربما ينبغي أن تكتب .

(١٨٠) Formand Structure, pp. III.

(١٨١) السابق ١٢

(١٨٢) السابق ١٣ وما بعدها .

(١٨٣) البرهان ١٢٥ وما بعدها ، راجع Schoeler, Einleitung, pp. 16-21.

(١٨٤) Tarabusi, Critique, p. 217.

(١٨٥) انظر ، علي سليل اللال ، Burjel, p. 45, Grunbaum, Kritik, p. 228.

(١٨٦) Heinrich, Literary Theory, p. 47.

(١٨٧) التصحيح الذي يفرقه المحققون مرفوع ، غير ضروري .

(١٨٨) خفض ، إسماعيل : الأسس ٢١٨ ، يقرأ معصير . وعنده البلاغري ، الخنن عليه الفلكة (تقريب ٤٦٥) ، « يهجي ، لكن يبدو يحض مضطربة هنا . وراجع للاستعارة للمصوغه charming metaphor ابن حلون في سيرته الذاتية (من مقدمة روزنثال للمقدمة ص 111) .

(١٨٩) حياره . انظر في شيخ : السابق ١١٩ - ٢١ ، وإسماعيل الأسس ٢١٨ - ٢٠ ، وصبي : تاريخ النقد ١٣٦ - ٣٨ ، وسلام : تاريخ النقد ١٤٨/١ - ٥١ . وافتراض متصلة قليلا أو كثيرا [يده] في العسكري : الصناعات ١٤٥ ، والبندقي : قانون ٤٦٥ ، والحسين : بضرة ٣٨٩ وما بعدها ، وشيخ : معجم ٣٧٨ وما بعدها

(١٩٠) حيار ١٢٤ ؛ وراجع بن شيخ : السابق ١٢٣ ، والمرزاني : الموشح ٣٧٠ ، والحسين بضرة ٤٤٨ ، ورويتيكر : ملاحظات على كتاب نصره الإخريدي : ٢٠ وما بعدها .

(١٩١) لا ينبغي أن يفهم هذا على أنه يعني أن ترتيب نهاية القصيدة يبدلتها ، لتأخذ القصيدة بناءا ثنائيا symmetrical أو نظريا . وعلى الرغم من أن [المجلة] توسع من معنى التثنية ، « المثلثة » ، فبني أن تفسر على ما يتجلى من أبنا « التواضع » (من البداية إلى النهاية) ، « شاملة أصلا أسلوب واستناده ، وراجع حسين p. 179 Linguistic Criteria

(١٩٢) مفرقة إرفاغا ، استخدمت الميزة من قبل ، انظر أصلا ص ٢٣ . وفي حين يتحدث الباحث عن البيت (حيث كانت تكتب بأسره كلمة واحدة ، البيان ١٦٦) ، يذهب ابن طباطبا إلى الطلب إلى القصيدة ، كما حدث في الأروسة الحديث. Die struktur Literarischer Texte, Liern, Lotzmann, (J.M. Lotzmann, Von Rolf-Dietrich Keil, München, 1972, pp. 84, 248).

- (١٨٠) الخلية ٢١٨/١ - ٢٢٠ - رواية أنصرتي للنصف لاين وقبع ١٨ .
 (١٨١) ترق ٢٨٨/١-٩٠١/١ راجع برونكر : السابق ٥٠ .
 (١٨٢) الخلية ٢١٩/١ .
 Materials, p. 85.
 (١٨٣) Op. cit., p. 86 note 317.
 (١٨٤) باتقوت : إرشاد ٢٨٥/٦ .
 (١٨٥) السابق نفسه .
 (١٨٦) الخلية ٢١٩/١ وما بعدها ، Materials, p. 86 .
 (١٨٧) ثمة أربعة آخرين على بن هرون وابن طباطبا في التضام إلى مطروحة للشاعرة جنوب [تحت عمرو ذي الكلب] (المبار ١٧٧ ، الخلية ١٥٢/١ ، Materials, p. 52)
 (١٨٨) لاأى الشين :

أكل الويسث حوتها ووسوسم
 فأنقذت انتقاماً على انتقام
 لقد انتك على المخطوب سوانطاً
 ورجسمن حنك وهن عنه روايسر

المبار ١١٣ (الفراسة) من المسمى : الصانحين ١٧٧ ، على الزمان بدلا من على المخطوب : التي تلتصق مع حه . وفي بيت البحري نسخة شاملة لغنى البحث عن ملجأ
 قيس لأجل الإحلام حانقاً
 فغنى وهسى بن إسماعيل من سئد
 (المبار ١١٧ ، الديوان ٤٩٩ ، وهو يورثه شامدا على التفتيش الخلية ٢١٩/١ - برونكر Materials, p. ٨٦ : المسمى : الصانحين ٤٨٠) ويشكل أكثر أمثلة هذا لغنى البحث عن ملجأ لا من الصراة أو القفر بل من المخطوب (في بيت الفس) ، ملجأ الصان :
 وانى جملك أن يملك شمسك
 فتصيبك قوسك ساقياً من شمسك
 (المبار ١١٥ ، لم أجده في أى مكان آخر) .

(١٨٩) ابن وهب ، في المبار ١١٤ . وانظر الألفاظ ٨٨/١٨ وما بعدها : والمسمى : صون ١٣٦ وما بعدها ، والمبرجس : الأسرار ٢٠٥ ومصدر أخرى كثيرة . ويورثه شامدا على المخرج أو التفتيش : في الخلية ٢١٨/١ (برونكر Materials, p. ٨٢) والموضحة ٤٤ وما بعدها : والأمدى : الموزنة ٣٢٩/٢ . وابن وابع : للنصف ١٨ والمسمى : الصانحين ٤٧٧ . والمسمى : زهر ٦٥٢ . والمبرجس : البعج ١٦ . والمفتاح : س ٢٥٢ . والمفتاح : لقاسون ٤٥٢ وما بعدها : وابن الأثيرى : كس ٦٠٤ . والمفتاح : نصرة ١٨٩ . والمبرجس : الكمال ١٨٠ وما بعدها ، والمبرجس : مناج ٣٢٢ . والمفتاح : تباين ١٤٨ . وشرح التفتيش ٤٢/٤ .
 (١٩٠) قراءة الديوان : لفهم المبار ١١٧ ، ديوان البحري ٧٥٩ . وشامدا على التفتيش الصانحين ٤٨٠ ، والمفتاح الخلية ٢٢٢/١ ، والمسمى : زهر ٦٥٢ وما بعدها .

(١٩١) المبار ١١٧ . والتي لاين وهب الممدان : وتسوب إلى الصانحين ١ ص ٤٨٠ ، للبحري (راجع الديوان ٢٥٠) . وفي في وضوح مفيد من المسمى : وهو يورثه هذا الجزء من المبار . وحق الخلية ٢١٨/١ ، غير منسوب .

(١٩٢) المبار ١١٩ : راجع المسمى : الصانحين ٤٧٩ . والأمدى : الموزنة ٣٢٢/٢ . وابن الأثير : المثل ١٤٢/٣ . والمفتاح : الموزنة ٣٥٢/٢ .
 وديوان البحري ٨٤٤ .
 (١٩٣) وهذا سبب تسمية الأمدى الانتك مطعنا (انظر الموزنة ٣٢١/٢) . وسبب الأثيرى مطعنا فولا (مكاف) ، في طبة القاهرة ١٣١٢ ، ص ٧٥٥ مطعنا .

(١٩٤) انظر الديوان ٦٢٤ . . . والآيات الخلية فيها الأمدى : الموزنة ٣٢١/٢ . وابن حبة : المخرجة ١٨٧ . والمفتاح : حش ٩٥

(١٧٠) ترق ٢٨٥/١ : انظر ، مثلا المسمى : الأورق : وأخبار الشعر ٤٦ - ٥٠ .

(١٧١) هذا هو الشاعر الثاني في الممدان . والتي في التفتيش المطروحة التي أوردها كاملة في المبار (ص ٧١) . وليس ثمة ملاحظة على أن طباطبا عرف قواعد لمطب .

(١٧٢) الخلية ٢١٧/١ ، وبرونكر Materials, p. ٨١ وما بعدها . وهذا فمن السهل ، كما يقول برونكر ، أن ابن طباطبا عرف هذا الخبر .

(١٧٣) المبار ١١٣ : وبدأ بيت زهير يورث (انظر Hamon, on the Art, ١٠٦-١٢ من وظيفة وفورث علامة على الانتقال [التخلص] .

(١٧٤) ينشئ ملاحظة أن الشاعر على هذا النمط في المبار : بيت زهير ، هو في الحقيقة رواية مختصرة للنمط الثاني ، مضطربين في بيت واحد . ويحري [كثالث] :

وابيض فتيان يملك غملاً
 على فتيان ما نخب نواله

أوزار : Divans ٩٣ البيت (٣٠) .

(١٧٥) أصغر الشعر الذين استشهد بهم البحري وأبو الفهر (مكاف بدلا من أي الشعر) وهرون بن محمد الرزي ، الذي ترق بعد ٢٧٠/٨٨٤ (المبار ١١٨ ، انظر ٢٠٢/٢) . وثمة بيتان من التفتيش نفسها في ابن أبي حون : تشبهات ١٦٤ ، وابن المسمى : البعج ٣٢ . وكلاهما يغفل ذكره) ، وإثبات . الأمال ١٧٩/١ (وينسبها إلى أبي الفهر الجليل) . ولم أستطع أن أتحقق من شخصية وهب الممدان المبار ١١٧ ، وراجع برونكر Materials, p. ٨١ ، ٣١٩) . وله أبيات أخرى في مخرجات الراب ١٩١/١ ، ٢٢١ (وهب الممدان) ، ٣٣١ ، ٣٦١ ، ٣٧٢/٢ ، ٦٦ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ . وميات (مجمم الأبيات ٩٨٦/٤) يستشهد بمخرجات (واحدة في مخرجات [الراب ٣٢٤/٢] متروكين إلى وهب بن شاذان الممدان . وأخرت عبد الرحمن بن محمد الفس (المبار ١١٥) : وابع والمسمى : الصانحين ٤٧٩) . وربما كان هو نفسه الفس الذي اقتبس منه المخرجات ميات حدة (٣٢١/٢ ، ٣٣٢ ، ٣٥٦ ، منسوبة إلى يوسف المخرجات في المسمى : زهر ٦٦٠ ، ٣٥٧ ، ١٧٥/٢) .

(١٧٦) ص ١١٤ . وهو يعرف حافة باين وهب ، وابع ٥١٧/٢ .
 والبيتان في الألفاظ ٨٧/١٩ ، والمفتاح : الخلية ٢١٩/١ (راجع برونكر Materials, p. ٨٥) . والموضحة ٥٠ : والمسمى : الصانحين ٤٧٧ . وابن رشيق : المعلقة ٤٤/٢ ، والمسمى : زهر ٧٨٨ . والمفتاح : مناج ٦١ . والمفتاح : معاد ٧٨/١ . والتي الثاني أيضا في المبرجس : الموضحة ٣٨٠ . والأمدى : الموزنة ٤٧٣/١ .

(١٧٧) المبار ١١٦ . وديوان البحري ١٢٨١ . وهو شامدا على التفتيش أو المخرج في الخلية ٢١٩/١ : والمسمى : الصانحين ٤٧٩ .

(١٧٨) أبيات ابن وهب :
 غلمان طال عليها الآن
 نكرا فلا علم ولا نص
 نسا البلى لكنا وجدا
 بئد الأحبة مثل ما جئ
 وليأت البحري :

بين الحقيقة فلولى للأشعر
 ضمن حشون على فريخ الأروع
 فكنا ضمت مملها الذي
 ضمنت لمة للعب الموجه

(١٧٩) Materials, pp. 85f.

بدايات النظر في القصيدة

(١٩٦١) البلاغة ١٢٧ : راجع له تاريخ الأدب العربي ١٥٦/٤ : وهلال : النقد ٢٠٩ : وطوى : أسس ٣٣٢ وما بعدها : وفيه قضية النظم ، ١٥٩ ، حسين 182 Langston Criteria, p. 182 وفي مواجهة شوقي ضيف تمارن جيلس : تاريخ النقد ١٢٨ .

(١٩٧٧) وجدت في مصادر مختلفة حوالي مئة مقطوعة من شعره (٦١ منها في محاضرات الراسب) : وعيد المرأة في حالات قليلة فحسب مقطوعات مختلفة يمثل أنها تنتمي للقصيدة نفسها . وفي حدود ما أعلم فالقصيدة الوسيعة الطويلة (٤٩ بيتاً) التي وصلت إلينا رواها بنافسوت (إرشاد ٦/٢٨٩ - ٢٨٩) . ولم أر المجموعة الشعرية لأن طباطبا التي جمعها جابر الحقاقي (مبداء ١٩٧٦) .

(١٩٨٨) الميسار ١٢٤ - ١٢٦ و ١٢٧ حيث تناقش سلامة الأبيات المربعة والشطرات .

(١٩٩٩) الصحاح بن عباد : الكشف ٢٤٩ : وراجع العسكري الصناعتين ١٥٤ .

(٢٠٠٠) ديوان الجعفرى ١٣٨٠ - ١٣٨٤ .

والعيسى : معاهد ٢/٢١٣ : وهي مخفوفة عند الحاقلي : الخلية ٢٢٠/١ : راجع الخصري : زهر ٥٧٢ : والوضحة ٤٥ : والمسكري : الصناعتين ٤٧٧ وما بعدها : والحقاقي سر ٢٥٣ والفرطاني : مناج ٣٢٢ : وابن جابر : ميسار ٤٨ : والفرزاني : ميسار ٧٤ : وكلهم يورد الأبيات شاعداً على الفصلين أو الخروج .

(١٩٥٠) طبقاً للقصيدة التي وردت عند الفرزاني : الموشح ٣٧٤ : وابن رشيق : المصدا ٢٢٢/١ : والجاسق : نظمة ٤٠١ (ويشك فيها : مع ذلك ، الجرجاني : الواسطة ١٥٧) . ويوصفه ابتداءً بيتاً استشهد به أبو القاسم الأول منه أنفاً الحاقلي : للوضحة ٦٨ : والفرزاني : الموشح ٧٢ : ٣٧٢ : والمسكري : الصناعتين ٤٥١ : والحقاقي : سر ١٧٤ : والبلداني : قانون ٤٥١ : وابن الأثير : جامع ١٨٨ : ونقل ٩٨/٣ : والراغب : محاضرات ١١٨/١ وفي مصادر كثيرة متناثرة . فظهر ملاحظة المصنفين الشاعر في لفظة العربية . ولا يتبدى ابن طباطبا البيت في فصل التشبيه (الميسار ١٩) : والإحزاب الذي عبر عنه جبر : الذي ليس الشطر الأول (الأغاني ٢٨/٢٣) ، فمسك بالقصيدة كلها على ما نظن لا بدائتها [فحسب] .



مفهوم الشعر عند السجلماسى

ألقت كمال الروي

تهجد جاوزت الدراسات المعاصرة النظرة الضيقة إلى تراثنا النقدي ، التي كانت تتعامل معه بوصفه كتلة واحدة ، دون تمييز بين اتجاهاته وتياراته المختلفة ؛ فكما وجد الاتجاه الذي تعامل مع النصوص تعاملًا مباشرًا ؛ فمعالج بعض القضايا معالجة قد تكشف في كثير من الأحيان عن قصور في فهم معنى الشعر في حد ذاته ، وتمييز النوع عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ، وجد أيضاً اتجاه آخر ، كان يسمى إلى تقنين الظاهرة الأدبية ، وتحديد القوانين التي تنظم العملية الأدبية بمتابعتها الثلاثة : المدع (المخاطب) ، والنص (الخطاب) ، والمخلق (المخاطب) . وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الشعر بوصفه جوهر العملية الأدبية ؛ وذلك أنه يمثل الحد الأقصى في عملية الصياغة اللغوية ، التي تتدرج بدءاً بالمستوى الذي يهدف إلى مجرد الإيحاء أو الإبلاغ ، وعبارة بالمستوى الجمالي المتحقق في لغة الشعر الذي يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير . فقد حاول هؤلاء أن يفسروا تصورات ومفاهيم نظرية كلية مترابطة عن الفن الشعري ، ماهية ، وظيفية ، وأداء ؛ وكان متطلبهم في وضع هذه المفاهيم الوقوف على الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب الأدبي في الشعر عن الوظيفة الإخبارية ، التي يقوم بها الخطاب غير الأدبي ، كما تناول تحديد ماهية الشعر من زاوية التلقي وفي ضوء عملية التلقي بشكل عام ؛ ومن ثم وضع الشعر في مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى ، أدبية كانت أو غير أدبية . وكان الفلاسفة المسلمون من أبرز أولئك الذين تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور . وقد كان الدور المحر في أنطاوية بالشعر أساساً نظرياً مهماً في تحديد هذه النظرة ، التي كان لها تأثيرها وامتداداتها فيما بعد عند النقاد المتأخرين ، بخاصة عند حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) .

تحديد ماهية الشعر من زاوية الخطاب ، لأنه معنى بدور الشعر في عملية التوصل .

وقد أفاد السجلماسى من إنجاز الفلاسفة في تأسيسهم للشعر عمومًا ، بارتكازه على كثير من الأسس النظرية التي وضعوها ؛ لكنه اختلف عنهم في النظر إلى غاية الفن الشعري ؛ ذلك أنهم ربطوا الشعر بآرائهم الفلسفية الشاملة ، ونظروا فيه بوصفه جزءاً من هذا البناء في الوقت الذي نظروا فيه السجلماسى إلى الشعر في حد ذاته منفصلاً عن أي سياق .

وربما يوحى اسم كتاب السجلماسى بأنه مؤلف في علم البديع ،

ومن بين هؤلاء النقاد المتأخرين يأتي أبو محمد القاسم السجلماسى ، الذي حقق كتابه « المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع »^(١) مؤخرًا ، فأتاح لنا التعرف جانب من جوانب تراثنا النقدي كان لا يزال مجهولاً ومغموراً . والسجلماسى من نقاد القرن الثامن الهجري وبلاغية بالغرب^(٢) ؛ وقد كان معنيًا بنفسه الأسلوب بشكل أساسي ؛ ذلك بأنه كان يسمى في كتابه « المنزوع » إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية . ومن هذا المنظور يطرح السجلماسى مفهومه للشعر : ماهية وظيفية ووظيفية . لقد كان اهتمامه منصبا على تحديد ماهية الشعر من زاوية الخصائص اللغوية النوعية التي تميز الشعر عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ، وكان تركيزه على

للصيح والمباريات ، والوزن التي يتبعها في ذلك . إنه - بعبارة أخرى - طريقة الشاعر في الكتابة والتعبير ، أو قانونه العام في صياغته للشعر . ويحدد حازم أشكالاً ستة للزعر الشعراء التي تقبلها النفس ، وهي : التبديل ، والتضير ، والاقتران بين شيئين ، أو النسبة بينهما ، أو النقلة من أحدهما إلى الآخر ، أو التوليد به إلى جهة والإشارة به إليه^(٨) . وهذه الأشكال في عملها تثير إلى وسائل وطرق أسلوبية تجنب للبشارة والتضريح ، يستخدمها الشاعر لتحقيق التأثير .

ولا يعد مفهوم المترع عند السجلماسى عنه عند حازم ، فكلاماً يحدد كليات تحقق هذا المترع ، غير أن تصور السجلماسى « للمترع » أكثر شمولاً من تصور حازم له ، حيث يشير به إلى قوانين عملية الصياغة الأدبية بأكملها بشكل علم . وهذه المسألة في حاجة إلى درس مفصل ، ليس مكاناً هنا ، حيث تعنى هذه الدراسة بمفهوم السجلماسى للشعر ، مامته ووظيفته ، والوقوف عند جملوه هذا المفهوم في التراث النقدي السابق عليه .

التخييل : (المصطلح)

يحمل السجلماسى « التخييل » الجنس الثامن من أجناس علم البيان ؛ ذلك العلم الذي يعطى القوانين العامة للعبارة البلاغية في الخطابة والشعر (مع ضرورة إدراك الفارق بينهما ، وما يخص كلا منهما من حلقة) . ومن هنا يتحدد مدخله للبحث عن التخييل بوصفه أمراً خاصاً بالأسلوب أو العبارة البلاغية في الشعر . ثم يحدد بعد ذلك أنواعاً أربعة لهذا الجنس ، وهي التشبيه ، والاستعارة ، والتشثيل ، والمجاز . وهذا التحديد في حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل ؛ يقول :

« هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطىء على مامته ؛ وهي : نوع التشبيه ، ونوع الاستعارة ، ونوع للماثلة - وقوم يدعونه التشثيل - ونوع للمجاز . وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية »^(٩) .

كما يأتي التخييل مرادفاً للمحاكاة والتشثيل :

« والتخييل هو المحاكاة والتشثيل ، وهو عمود الشعر ؛ إذ كان به جواهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل »^(١٠) .

يشير مصطلح « التخييل » عند السجلماسى إلى الاستخدام الخاص للغة في الشعر ، الذي يتحدد على التصوير أو الانحراف الدلالي من خلال علاقات المقارنة أو الإبدال أو النسبة ، كما يشتمل في التشبيه والاستعارة والتخييل والمجاز . كما أنه يستخدم مرادفاً للمحاكاة من ناحية أخرى ، فضلاً عن أنه جواهر الصناعة الشعرية ؛ ذلك أنه يميز الشعر عما عداه من اللسويات اللغوية الأخرى .

والتخييل بهذا المعنى له أصوله عند الفلاسفة المسلمين ، بل إن مصطلح التخييل نفسه مصطلح خاص بالفلاسفة وحدهم ، استخدموه في حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة ، تتصل بالتشكيل الجمالي في العمل الشعري من ناحية ، وبالتأثير الذي يحدته أيضاً من ناحية أخرى^(١١) . وقد استمد استخدمهم لهذا المصطلح إلى أساس

الذي جعله البلاغيون المتأخرون السابقون عليه تابماً لمعى للمعان والبيان ، وأطلقوه على وجوه تحسنت الكلام . غير أن الأمر يختلف هنا اختلافاً تاماً ؛ ويتضح أن تفق عمل المصنف الذي حددته السجلماسى في مفتاح مؤلفه حتى تتبين هذا بوضوح :

« قد قسمنا في هذا الكتاب الملتب بكتاب « المترع » البديع في تجنيس أساليب البديع » إحصاء قوانين أساليب المنظوم ، التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع ، وتجنيها في التصنيف ، وترتيب أجزاء الصناعة في التاليف ، على جهة الجنس والنوع . ونعهد الأصل من ذلك للمترع ، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية فنقول : إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان ، وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية ؛ هي : الإيجاز ، والتخييل ، والإشارة ، والمبالغة ، والوصف ، والمظاهرة ، والتوضيح ، والاتساع ، والاتشاء ، والتكرير »^(١٢) .

من الواضح أن السجلماسى يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابة الفنية ، ساعياً إلى تصنيفها تصنيفاً منطقياً بحسب الجنس والنوع والفصل . وهذه القوانين التي يسمى إلى تصنيفها متضمنة في علم البيان والبديع وصنعة البلاغة بشكل علم . لكنه من الملاحظ أن « علم البيان » هنا مرادف لعلم البلاغة ، وربما يكون أشمل ، وخصوصاً أنه عندما يقدم لكل جنس من هذه الأجناس العشرة (التي هي أساليب البيان وصنعة البلاغة والبديع - على حد قوله) ، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكررهما في مفتاح كلامه أو في تاليه أو في نهايته ؛ هي : « وهذا الجنس من علم البيان »^(١٣) ، فضلاً عن أنه يجعل علم البيان هو الذي يمد الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية^(١٤) ، فعلم البيان عنده - إذن - هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبي .

ومصطلح « المترع » أو « للمترع » استخدمه حازم القرطاجني قبل السجلماسى في مناهجه ، في حديثه عن المنازع الشعرية ، وقد قام بتعريف المنازع والمترع :

إن المنازع هي الميزات الحاصلة عن كيفية مآخذ الشعراء في أقراسهم ، واتجاه اعتمادهم فيها . وما يميلون بالكلام نحوه أبداً ، ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تنتج من قيوها »^(١٥) .

وقد يعنى بالمترع أيضاً كيفية مآخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عبارته ، وما يتخذها أبداً كالقانون في ذلك ، كما نجد أبي الطيب في توطئة صدور الفصول الحكم التي يوقعها في نهاياتها ، فإن في ذلك كله مزجاً مخصص به أو انتص بالإنشاء منه والاعتناء به »^(١٦) .

وتعريف حازم للمترع على هذا النحو يعنى أنه الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر من خلال تناوله للفظ ، واختياره له ، وتركيبه

سيكولوجي ومعرفي مرتبط أشد الارتباط بيناتهم الفلسفي الشامل .

فالتخيل عند أولئك مرادف للمحاكاة ومقترب بها ، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصوري في الشعر ، من تشبيه واستعارة ومجاز^(١٧)، أما استخدام مصطلح التخيل للدلالة على الصياغة الشعرية ، من زاوية تركيزها على الجانب التصوري ، بحيث يصبح متضمنا الصور البلاغية ، فواضح عند ابن رشد :

« واصناف التخيل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منها . أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وثانيه به ... ولما النوع الثاني فهو أخص الشئ به بدل التشبيه ، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة ... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكتبة ؛ ولما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة ... والعصف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين^(١٨) .

يلتقي السجلмасي مع الفلاسة في دلالة مصطلح التخيل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري ، وهو الجانب التصوري . أما كون التخيل جوهر العمل الشعري ، فذلك قضية أخرى لن يتحدد مضمونها إلا من خلال تعريف السجلмасي للشعر .

تعريف الشعر :

« وإقدام السجلмасي على تعريف الشعر خطوة منطقية مرتبة على تقدمه للتخيل بوصفه موضوعا للصناعة الشعرية . والتعريف الذي يقدمه للشعر يقرب ببطء إلى القوالي وابن سينا وابن رشد ؛ يقول السجلмасي :

« الشعر هو الكلام المخليل للمؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفلة . فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعي ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه سلمي لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفلة هو : أن تكون الحروف التي يتجم بها كل قول منها واحدة^(١٩) .

وأول ما يلتفت النظر في هذا التعريف أنه يتطلب وتعريف ابن سينا للشعر تطابقاً حرفياً ، سوى بعض التغيرات الطفيفة في الصياغة . ويمكن أن نترك ذلك إذا نظرنا في قول ابن سينا :

« إن الشعر كلام مخليل مؤلف من أقوال متساوية ، وعند العرب ، مقفلة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه سلمي لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفلة هو أن الحرف الذي يتجم به كل قول منها واحد^(٢٠) .

وعلى الرغم من أن السجلмасي يعرض لكثير من أمثالك البلاغيين والافتاد السابقين عليه بالمتقدمة والافتاد أو الموائمة ، مثل ابن المتر

وقدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجي وابن سينا نفسه وغيرهم ، فإنه يعتمد على تعريف ابن سينا للشعر دون إشارة إلى ذلك . ولما كان الأمر فإن هذا يؤكد من ناحية صلبه بالتأنيب الذي حققه الفلاسة فيها يخص الشعر ، بخاصة ابن سينا ، ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول إن السجلмасي استعمل هذا التعريف السيوني للشعر ، لأنه يتقدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة ، تعتمد على التخيل ، فضلاً عن الوزن والقافية ؛ وهي جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتي (الوزن والقافية) والمستوى المعنوي أو الدلالي (التخيل) ؛ وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عما عداه من الأشكال اللغوية الأخرى ، بالإضافة إلى دورها في التأثير .

وأورثكز صاحب المترج على هذا التعريف^(٢١) يكشف عن صلته بالفلاسة ، خصوصاً حين يلمح على أن التخيل هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة الشعر ، ويليه في الأهمية الوزن القافية ، أو أن القافية لاحقة خاصة بالشعر عند العرب دون غيرهم .

لقد أكد الفلاسة جميعهم أولوية عنصر التخيل على الوزن في الشعر ، مع ضرورة اجتماعهما مما لتحقيق السمة الشعرية كاملة ؛ فليس كل قول موزون يعد شعراً ، أو حتى من قبيل الشعر . وهذا نص القوالي يؤكد هذا للمق :

« فقيام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفاً بما يحكي الأمر ، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يتخلف بها في لزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بمرسود في قوام جوهره ، وإنما هي أشياء يعبر بها الشعر أفضل . وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة ، وأصغرهما الوزن^(٢٢) .

ويقول القوالي أيضاً :

« والجمهور وكثير من الشعراء إما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في لزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفاً بما يحكي الشيء أم لا . والقول إذا كان مؤلفاً بما يحكي الشيء ، ولم يكن موزوناً ليطاع فليس يعد شعراً ، ولكن يقال هو قول شعري ، وإذنا وزن مع ذلك ونقسم أجزاء صلا شعراً^(٢٣) .

ويقول ابن سينا :

« وقد تكون أقاويل مشورة خييلة ، وقد تكون أوزاناً غير خييلة لأنها ساذجة بلا قول . وإذنا مجرد الشعر بأن يتجمع فيه القول المخليل والوزن^(٢٤) .

وكذلك أشار الفلاسة كثيراً إلى أن القافية تخص الشعر العربي وحده . وقد بدا هذا واضحاً في تعريف ابن سينا السابق للشعر^(٢٥) ، كما أشار إلى ذلك القوالي في أكثر من موضع^(٢٦) .

وهذا كله يعني أن الفلاسة ونسوا الأصول النظرية التي بنى عليها السجلмасي تصوره بأن التخيل هو موضوع الصناعة الشعرية ، أو أنه عمود الشعر أو جوهره ، الذي يحدد طبيعته ، ويحقق وجوده

الشعر ؛ إذ كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل ، وهو بين أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي ، إنما يمتنع بالقول الشعرى هنا القول المفنى فقط ، ولاتزامهم ذلك أيضا في الشعر . وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر ، والقهم جوهره ؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر ، وهو التخييل والمحاكاة ، وأنه عمود الشعر وجوهره ، تبع التقفية في هذا الغرض الوزن . وهذا بأشياء قد صرحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها ، مثل صناعة العربية وصناعة العروض ، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشدوا إليه ؛ فلذلك القول الشعرى في هذا الموضع وهذا النظر هو القول الموزون المفنى . . . فإنه يظهر من هذا الترخ من البلاغة - بقصد التصدير - أنه غير مقصور على القول الشعرى ، ولا مخصوص بالقوافي (٢٨) .

والقضية الرئيسية التي يثيرها السجلماسى هنا ، هي قضية الوزن والقافية في الشعر ، وهل يمكن أن يقتصر في حد الشعر عليها دون التخييل ، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية ؟ هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن في الشعر ، التي يتميز بها الشعر عن النثر . وهو يشير تلك القضية من خلال عرضه لقضية فرعية ، تتعلق بالقوافي ، هي « التصدير » ، فيعرض آراء علماء البيان والبلاغة ، الذين يرون اختصاصها بالقوافي في الشعر ، في حين أنه يرى أنه لا يتمتع حدوثه في النظم الأخرى ، مثل القرآن ، الذي يتحقق فيه بالفعل ، بل إنه ليسكن وجوده في النثر المعاصر ، أي دون حاجة إلى وجود القافية . ويبدو السجلماسى في هذا متابعا لابن المعتز الذي لم يقتصر رد عجز الكلام على الصدر - أي « التصدير » - بمصطلح السجلماسى - على الشعر ، ومن ثم لم يخصصه بالقوافي (٢٩) . كما يبدو أن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) عن بعينهم السجلماسى في هذا السياق ، ذلك بأن ابن رشيق ينص صراحة على أن « التصدير » مخصوص بالقوافي (٣٠) ، ومن هنا فإنه يقتصر شواهدهم على الشعر فقط ، بل يربطه بموسيقية الشعر ، حين يجعله سببا من أسباب تسهيل القوافي وترقيتها (٣١) . كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاهم به خصوصية . والشعر عنده « لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية » (٣٢) .

ويبدو للمتأمل أن قضية السجلماسى في هذا النص تتجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم قصره إلى مناقشة فهم أولئك العلماء للشعر - وابن رشيق واحد منهم - الذين يقتضون الخاصة النوعية للشعر ويصغرونها في الجانب للموسيقى المشتمل في الوزن والقافية ووسائل آخر مثل التصدير ؛ فمثل هذا التناول في تصور السجلماسى تناول قاصر .

ومن هنا نجد بعد تعريفه للشعر ، الذي سبق أن صدّر به كلامه عن التخييل ، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر ، وتصوره أن الوزن والقافية وحدهما غير كفايين بتحديد ماهية الشعر وجوهره ؛ فالشعر يقوم على التخييل أولا ، ثم الوزن والقافية . ولا يتوقف الأمر عند هذا

بالتفعل ، فضلا عن أهمية تضامير التخييل مع الوزن ، ليتحقق الشعر على نحو أكمل .

وإنما السجلماسى في رؤيته للشعر وتعاريفه له على هذا النحو مع حازم القرطاجي ، الذي يحرص على أن يقدم الشعر بوصفه كلاما غيلا موزونا مقفى (٣٣) ، أو أنه « كلام غيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك » (٣٤) ، أو أنه « هو التخييل » ، أو « أن التخييل هو ما تقوم به الصناعة الشعرية » (٣٥) ؛ كما يتفق معه في أن الشعرية لا تنحصر في أن يكون القول موزونا مقفى ؛ فليس كل قول موزون مقفى يسمى شعرا (٣٦) .

ولا يرتد هذا الالتقاء بينها إلى اعتماد السجلماسى على حازم ، وإنما مرجعه اعتمادا معا على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة حول الشعر .

وعلى هذا تتميز محاولة صاحب المترع في تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار التقليدي الذي حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفي ، حيث ركز هؤلاء في تعريفهم للشعر على أنه « كلام منظوم باتن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم ، بما خص به من النظم » (٣٧) ، أو أنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٣٨) ، حيث يصغر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر في الجانب الموسيقي المتحقق في الوزن والقافية ، دون نظر إلى خصوصية البنية اللغوية في الشعر وطبيعتها . لقد وضع الفلاسفة للسجلماسى أسما نظرية ، ناقش مقتضاها تصور علماء البيان وأهل صنعة البلاغة للشعر ، وفهامهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخييل .

يقول السجلماسى في معرض حديثه عن التصدير :

« وقال قوم التصدير هو رد أصوات الكلام على صلوره ؛ وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من المنظوم وهذا الأسلوب من التراكيب هو مخصوص بالقول الشعرى ؛ ويقع عندهم في القوافي بخاصة . وهذا لا التزامهم هذا الرأي فإنهم يمتطون من الفران ، وبالمجمل من القول غير الشعرى ، ويرون أنه إذا يوجد في الشعر فقط . وينبغي أن نأمل ماوضع عليه هذه الصناعة في هذا النوع من قصه على الأتوايل الشعرية ، وتخصيصه منها بالقوافي فقط ، هل هو صدق ؟ وروى النظر في ذلك حقه بعد أن تقدم للنصس بديا عن القول الشعرى المأخوذ في هذا الموضوع . . . إن القول الشعرى - كما قد قيل - هو القول للتخييل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفلة . ولتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها ، وبالمجمل كل جزء ، مؤلفا من أقوال إيقاعية ، يكون عدد زمان أصحدا مساويا لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفلة هو أن تكون الحروف التي ينجم بها كل قول من تلك الأتوايل واحدة . والتخييل هو للمحاكاة والتمثيل ، وهو عمود

والسفسطة والحطابة ، وإن ركزوا في هذا التناول على مقارنة بنية اللغة في البرهان بنظيرتها في الشعر ، بوصفها متقابلتين ، كما عتوا أيضا بمقارنة البنية اللغوية في الحطابة بنظيرتها في الشعر لاشتراكهما في بعض الخصائص . وكان الدافع إلى وضع الشعر في هذه المقارنة هو تحديد دوره للمعرف لتحديد كيفية الإفادة منه . ومن هنا تحدثت نظريته على بنيتها اللغوية من خلال الدور الذي يبط به .

وتحدد دور المنطق عند الفلاسفة بشأن آلة العلوم البرهانية (الفلسفة) ، لأنه هو الذي يحد المرء بالأدوات والقوانين ، التي يحصل له بواسطتها جودة التحيز ، التي تمكنه بدورها من استكمال قواه الناطقة ، وتسدّد أفعاله إلى الحق والخير ، للوصول إلى الغاية القصوى من الوجود الإنساني ، وهي السعادة^(٣٧) . من هنا تحدث الدور للمعرف للشعر ، بوصفه أحد فروع المنطق عند الفلاسفة . لكنه لن يقوم بهذا الدور كما يقوم به البرهان الذي يعتمد على مقدمات صادقة وموثوق في صحتها ، فصل يصاحبا إلى المعرفة اليقينية ، ولن يقدم معرفة ثلثية كالجدل ، لاعتداله على مقدمات مشهورة ذاتمة ، ولن يقدم أيضا معرفة زائفة موهمة ، من خلال مقدمات موهمة مغلفة كالسفسطة ، وإن يلتصق به كالحطابة إقناع الإنسان بقصد إحلافه للتصديق ؛ إنه يقدم معرفة تخيلية ، باستخدامه التمثيلات والمحاكاة .

ومن ثم أربط الدور للمعرف للشعر عند الفلاسفة بطبيعته التخيلية . ولذا فإن نظريته لبنية اللغوية لم تفرق عن نظريته لدوره ووظيفته ، ولم تفصل عن السياق الذي يربطه به ، فهو يقابل البرهان من ناحية ، ويجاري الحطابة من ناحية أخرى ، فيتعارض تنازعا مطلقا مع البرهان ، ويتعارض مع الحطابة ويتشابه معها في الوقت نفسه لاضطلاعها بدور مشترك ، وهو أنها موجهان للصناعة المدنية وللجمهور والعوام^(٣٨) .

وبناء على هذا كله يصبح قول السجلماسي : «إن الشعر تخيل واستغزاه دالا على التأثير الذي يحدسه الشعر ؛ وهو تأثير ركيزته الانفعال . فالتخيل ، هذا المعنى ، يدل على الاستجابة النفسية التي تحدث للمتلقي ، وتحدد هذه الاستجابة بشكل أوضح عندما نقرأ قوله :

«إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أونسب الشيء إلى الشيء» دون اغترافها ، تركيبا تدعى له النفس تتسبب عن أمور وتنبئ عن أمور من غير روية وفكر . وقلنا (دون اغترافها) لأنها لو اغترقت لكان إيهام . والسبب في هذا الإدعان والانبساط : الانتفاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء ، وفي الواحد – بالنبسة – الموضوع للصناعة البشرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتخيّل إحدى الجنبتين بالأخرى ؛ إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئا شيئا إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة ، ويعروها عند ذلك ما يعرفها من انبساط ووسطى وطرب ، وبالجملة تتفعل يعرفها من انبساط ووسطى وطرب ، وبالجملة تتفعل

الحد بالنسبة للسجلماسي ؛ فنكراره لتعريف الشعر في هذا السياق يهدف أيضا إلى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن في الشعر ؛ وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد على وجه التحديد) بالوزن العندى^(٣٩) . فنصير السجلماسي لطبيعة الوزن في الشعر هو نفس تصور الفلاسفة للوزن الشعري ؛ ذلك بأنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات ، التي تشكلت الأسباب والأوتاد والقواص ، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتسلى عدد حروف هذه المقاطع ، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع .

ولعل إشارة السجلماسي إلى طبيعة الوزن الشعري في سياق حديثه عن التصدير ، الذي حاول أن يجمع استخدامه بالنسبة للشعر والنثر على حد سواء ، يدل من بعض الوجوه على أن هناك مستوى ما من المستويات الموسيقية ، يمكن أن يتحقق في النثر ، لكنه يختلف نوعيا عن موسيقى الشعر . وهذه القضية – أي موسيقية النثر – تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل^(٤٠) ، غير أن السجلماسي اكتفى بالإلماح إليها فقط ، وإن استند إلى الأصل النظري لديمق في توصيف الجانب الموسيقي في الشعر .

الشعر والتأثير .

وأوضح أن السجلماسي أفاد من تصورات الفلاسفة النظرية ومفاهيمهم عن الشعر ؛ واستخدمه مصطلح وتخيّل عكس هذه الإفادة بشكل مباشر في تحليله لماعية الشعر في حد ذاته ، دون أن يربط هذه الماعية بالمبدع أو المتلقي . لكننا نجد يستخدم مصطلح وتخيّل مرة أخرى في سياق آخر ، فيكتسب دلالة جديدة يمكن أن نفهم من ضوئها إلحاحه على كون الشعر غيلا ، أو أن جوهره التخييل أو التمثيل ، ذلك أنه إذا كان قد عرّف الشعر في حد ذاته ، قلّه سوف يعرض له من زاوية المخاطب أو المتلقي ، أو من زاوية وظيفته . ولا يبنى هذا انحصارا بين ما قاله وما سيقره بأية حال ، بل إننا نتفقد على أن هناك علاقة تفاعل بين تعريفه السابق وتعريفه الذي سنعرض له الآن :

«إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند عيسى الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستغزاز ، والقول المخيل المستغز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستغزاز فقط ، دون نظر إلى صحتها وعدم صحتها»^(٤١) .

وأول ما يستبطننا في هذا النص إشارته إلى أصحاب المنطق ، وهم الذين يعمونه بالأسس النظرية والمصطلح الذي يقدم به مفهومه للشعر بصفة عامة . وهذا يستدعي كذلك السياق الذي جعل أصحاب المنطق (الفلاسفة) ينظرون في الشعر ؛ وهو أمر لا يمكن أن يتغافل عنه هنا ؛ لأنه سيوضح لنا مفاهيم صاحب النزاع .

لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارنا بالصناعات المنطقية ؛ ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التي تبدأ بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخاطبة فالشعر . وعلى هذا تناولوا البنية اللغوية في الشعر على أساس مقارنتها بالبنية اللغوية في كل من البرهان والجدل

يشترط فيه صدق أو كذب ؛ ذلك التأثير الذى يحدثه الشعر - فيما يرى - لا يستند على كون مضمونه أمراً قابلاً للتصديق أو غير قابل ؛ لأن المهم هنا هو التشكل الذى يكون عليه القول فى الشعر ، أى المستوى الرمزي الذى يلجأ إليه الشاعر من خلال استخدامه للوسائل التخيلية التى سبق أن أشار إليها السجلماسى . ومن هنا فاقول المصدق والمطابق للواقع غير قابل للتأثير فى نفس المتلقى ؛ لأن الصدق ذاته لا يؤثر ، ولا يحدث اتصالاً ما لدى المتلقى ، فى الوقت الذى تؤثر فيه الأقاويل الكافية (المخيلة) . وبذلك يصبح الكذب أو (التخيل) مرتبطاً ارتباطاً شرطياً بالتأثير :

«... ولما كانت المقدمة الشعرية إما نأخذها من حيث التخيل والاستفزاز فقط ، كما تقدم لنا من قبل ، وكان القول المخترع المتبجح كذباً أعظم تخيلاً وأكثر استفزازاً وإدخالاً للنفس ، من قبل أنه كلبا كانت مقدمة القول الشعرى أكذب ، كانت أعظم تخيلاً واستفزازاً»^(١٢١) .

هكذا يصبح الكذب عند السجلماسى مرادفاً للتخيل (الذى يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال ...) ؛ فالأثر النفسى الذى يحدثه الشعر يتأتى من الملة الناتجة عن الشكل استعمالاً أو استباحاً ، استباحاً أو اقتباساً .

لقد انطلق صاحب المنزع فى هذا التصور من منطلق الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والاعتقاد أو التصديق ؛ فالشعر عندهم لا يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأى ما ، إنما يرواه منه فحسب أن يحدث اتصالاً ما لدى المتلقى ، إما استحساناً للشيء الجميل ، أو تنقزاً من الشيء القبيح . ومن هنا فهم لم ينظروا إليه بوصفه كذباً ، وإن كان لا يوقع التصديق . وقد دفعهم هذا - وهو ما يستند عليه السجلماسى - إلى وصف الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة بالكلى ، كما نجد عند الفارابى مثلاً «لأنها توقع فى ذهن السامعين الشيء المعبر عنه ببدل القول ، أو توقع فيه المحاكى للشيء»^(١٢٢) ؛ أو ما يذهب إليه ابن سينا من أن الشعر يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة ، ولا كاذبة ، ولا ذاتية ، ولا شتمية ، بل أن تكون خيلاً^(١٢٣) ، أو أن «المخيلات مقدمات ليست تقال ليعصدق بها ، بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر»^(١٢٤) .

ويلحظ أن وصف الشعر عند الفلاسفة - وكذا يفعل السجلماسى - بأنه مقدمات أو قضايا قد أحدث تأثيراً وضع الشعر فى سياق المنطق لدى الفلاسفة ، ووضع - من ثم - فى مقارنة دائمة مع التباسات المنطقية (البرهان والجدل والفسطة والمخاطبة) ، ومن ثم اعتمد الشعر عند السجلماسى على الأقاويل المخيلة ، والمخاطبة على الأقاويل المقنعة .

أما الجدل فيعتمد على الأقاويل الدائمة أو المشهورة . ولكل بنيتة الغوية الخاصة به ؛ من أجل تحقيق الغاية التى يرمى إليها . وبناء على هذا يضع السجلماسى العبارة الشعرية فى مقابل العبارة البرهانية :

«وفإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظم الأصلية غير الغريبة والمستعملة مع سائر ما يشترط فيها ، ما لا يشترط فى البلاغية ؛ فإنه

له العسر اتصالاً بمصانيف غير فكرية . سواء كان القول مصداقاً به أو غير مصدق به ؛ فإن كونه مصداقاً به غير كونه خيلاً أو غير خيلى ؛ إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هى بخلة فقط ، دون نظر إلى صحتها أو عدم صحتها ، كإخذ القضية الجدلية أو الخطيئة من حيث الشهرة والإقناع فقط ، دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه ؛ فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا يتفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً . وربما كان المتبجح كذباً خيلاً لما قلناه ؛ فالقول المخيل هو محمول يشابه به شيء شيئاً فى جوهريه المشترك فيها ، ومقول يتطابق على أربعة أنواع : الأول التشبيه ؛ والثاني الاستمارة ؛ والثالث التشليل ؛ والرابع المجاز»^(١٢٥) .

أول ما نلاحظ فى نص السجلماسى - وهو ما يهدف لتحديد معنى الاستجابة النفسية التى أشار إليها بالتخيل والاستفزاز - كما سبق - أنه يستعمل أفعالاً ومفردات متعددة للدلالة على «التأثير» الذى يحدثه الشعر ، وغالباً ما ينسبها إلى النفس : تدعى ، تنسب ، تنقبض ، الإذعان ، الانبساط ، الانتاذ ، الانبساط الروحاني ، الطرب ، الانفعال النفساني .. وهذه المفردات كقضية بوضوح معنى التخيل والاستفزاز الذى يقصده صاحب المنزع ، فتشير إلى طبيعة الاستجابة التى يحدثها الشعر لدى المتلقى أو المخاطب ؛ وهى استجابة نفسية غير واعية ، تدخل للعقل فيها ؛ فالمخاطب هنا غير متحكم فى ردهود أفعاله . وهذه الاستجابة قد تكون استباحاً أو اقتباساً ، ومنشؤها الانشداد الناتج عن إدراك العلاقات المتفاعلة فى النص (علاقات التشابه أو النسب أو الإبدال) .

وهو يعرف الشعر فى هذا السياق بوصفه صياغة خاصة ، لها من قوتها وسيطرتها على المتلقى ما يجعله خاضعاً ومذعناً له ، مستمتعاً فى الوقت نفسه . وقد لا يتفق أن صاحب المنزع ، يعتمد على ابن سينا اعتماداً واضحاً فى صياغته^(١٢٦) ، فضلاً عن أن مفهومه للتخيل بمعنى الأثر الذى يتركه العمل الشعرى فى نفس المتلقى هو ذاته عند الفلاسفة المسلمين بشكل عام ، غير أن السجلماسى هنا يفسر هذه الاستجابة على مجرد الانفعال دون أن يكون مرتبطاً بسلوك ما ؛ ذلك بأن الفلاسفة وهوذا ذلك الأثر بسلوك مرتب عليه ؛ فالتلقى لا يتقبض أو ينسب فحسب ، وإنما ينزع نحو الشيء طلياً له أو نفوراً منه . وعلى هذا لم تقتصر وظيفة الشعر عندهم على تحقيق المنفعة وحدها ، بل كانت له وظائفه التعليمية والتربوية والأخلاقية كذلك .

أما السجلماسى فيفسر وظيفة الشعر فى التأثير ؛ إما تحقيق المنفعة من خلال الشكل ، أو مجرد إثارة اهتمام ما (الانبساط أو الاقتباس) لدى المتلقى . وهذا التصور لوظيفة الشعر عند السجلماسى يرتد إلى أنه كان معنياً بفلسفة الأسلوب الشعرى وتحديد ماهيته .

وهكذا يتفقا نص السجلماسى على العلاقة المتفاعلة بين المتلقى والنص (التأثير) نتيجة لأسلوبه الخاص الذى تتحدد ماهيته من كذلك من زاوية هذا المتلقى . وهذا الأسلوب الخاص من أهم سماته أنه لا

منها إلا بعد القول فيها بعدم أنها أكثر من صنف واحد ؛ إذ كان ذلك هو التعليم المتكامل . لكن السبب في ذكر أصحاب علم البيان وتناهي العرب هذا الجنس خطأ هو أنهم لم يكونوا يميزون لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية ، فلم يبين لهم ما يخص صناعة صناعة منها ، بل كانت مختلطة عندهم (٤٥) .

لم يستطع أصحاب علم البيان والمهتمون بصناعة الأدب - في رأي السجلسماسي - أن يميزوا بين الخطابة والشعر ، فخلطوا بينهما . ويرجع ذلك إلى افتقارهم إلى كيفية التمييز ، التي امتلك هو أدواها ، عندما وضع استجابة للثقل في الحسبان عند تحديده لمادة الشعر من ناحية ، ولم يفلل المستويات اللغوية الأخرى ووظيفة كل منها ، من ناحية أخرى ، استناداً إلى الإنجاز الذي حققه الفلاسفة في التأسيس النظري للشعر ولستويات الخطاب عموماً ، الأدبي وغير الأدبي .

ولوعنا إلى تعريف الشعر عند أصحاب علم البيان وتناهي العرب الذين يشير إليهم السجلسماسي في أكثر من موضع ، هذا التعريف الذي يقصر الشعر على كونه قولاً موزوناً مقفىً ، لوقفتنا على الأساس النظري لخلطهم بين الشعر والخطابة ؛ ذلك أنهم يجعلون الفارق بين الشعر والنثر فرقاً كمياً يصحرونه في الجانب الموسيقى ، الذي يتحقق في الشعر عن طريق الوزن والقافية ، بحيث يتحول الشعر بمجرد جلاء الوزن والقافية عنه إلى نثر . أما السجلسماسي فهو لا يصحرون الفارق بينهما في هذا الجانب الموسيقى لو الكمي ؛ إنه فساق نوعي يستند إلى التخييل في إثارة الموسيقى (الوزن بالنسبة للشعر بشكل عام ، والوزن والقافية بالنسبة للشعر المرئي بشكل خاص) .

بمعنى في البلاغة بحسب موضوعها من الإبداء والتخييل في الألفاظ والنظم عوارض توجب استعمال النظم غير الأصلية للفترة ، وإيراد الأخص بعد الأعم ، والأعم بعد الأخص ، وغير ذلك ... (٤٦) .

فهو يفرق هنا بين العبارة البلاغية ، وهي التي يستخدمها الشعر ، والعبارة البرهانية ، مشيراً إلى مستويين لغويين متميزين . في المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو التوصليل فحسب ، فتستخدم الألفاظ بدلالها المباشرة المحددة ، وتصبح الألفاظ عندئذ إشارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة . أما المستوى الثاني فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخر غير التوصليل هو التخييل أو التأثير . ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداماً تتعرف فيه عن الاستعمال الحرفي المباشر ، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة ، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها ، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرها ، كما تتجاوز فيها التراكيب (النظم) المألوف والمصطلح عليه تحويلاً .

وعلى الرغم من أن السجلسماسي يضع مبدأ عاماً مفاده أن البلاغة تضم القوانين العامة للعبارة البلاغية في الخطابة والشعر ، فهو يفرق في الوقت نفسه على إقامة التمايز بينهما ، بل إنه يقف موقف الناقد لعلماء البيان والبلاغة السابقين ، الذين لم يفرقوا بين الأقاويل الخطبية والأقاويل الشعرية :

وجوب في علم البيان من أجل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظره في العبارة البلاغية إعطاء القوانين للخطابة والشعر من حيث العبارة البلاغية فقط) ، ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة صناعة

الهوامش

- (٨) نصح ص ٣١٧ .
- (٩) للترغص ص ٢١٨ .
- (١٠) السابق ص ٤٠٧ .
- (١١) راجع للمؤلف : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، الحية المامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٢٣ وما بعدها .
- (١٢) راجع اقتراح المحاكاة بالتحليل أو التحليلات والمحاكاة عند ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بن سبوي ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٢٣ ، ١٦٨ ؛ والتبصير في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ١٦٤ .
- (١٣) ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٥٨ ، وفي الشعر ص ٢٠١ وما بعدها .
- (١) قام غلال الغازي بتحقيق الكتب والتقديم له دراسة : أبو محمد القاسم السجلسماسي ، المترجم البديع في نهج أساليب البديع ، تقديم وتحقيق غلال الغازي ، مكتبة للمعارف ، الرباط ، المغرب ، ١٩٨٠ .
- (٢) تكاد حياة السجلسماسي أن تكون مجهولة ، فسنه ووفاته غير معروفة ، غير أن هناك إشارة في نهاية كتابه المترجم تبين أنه انتهى من تأليفه سنة ٧٠٤ هـ . راجع مقدمة المحقق ص ٤٥ وما بعدها ، انظر كتاب المترجم ص ٥٢٥ .
- (٣) المترجم : ص ١٨٠ .
- (٤) راجع المترجم : ص ١٨١ ، ٢١٨ ، ٢٧٠ ، ٣٣٦ ، ٣٦٣ .
- (٥) السابق ص ٢١٨ .
- (٦) حاتم القرطاطي ، مناج البلاء وسراج الأبداء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الحويجة ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٦٥ .
- (٧) مناج الشفاء ص ٣٦٦ ، راجع أيضاً ص ٣٦٧ .

- (١٤) للترغص ٢١٨ .
- (١٥) فن الشعر ص ١٦١ .
- (١٦) راجع المترغص ٤٠٧ .
- (١٧) كتاب الشعر ، تحقيق حسن مهدي ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٩٣ ؛ وجوامع الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، لابن رشد ، للجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٧٣/١٧٧ .
- (١٨) كتاب الشعر ص ٩٢ ، وجوامع الشعر ص ١٧٢ .
- (١٩) فن الشعر ص ١٦٨ ؛ ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦١ .
- (٢٠) فن الشعر ص ١٦١ ؛ وجوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .
- (٢١) كتاب الشعر ، ص ٩١ ؛ وجوامع الشعر ص ١٧١ ؛ وكتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق قطانس عبد الملك خشيبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٩١ .
- (٢٢) النبايح ص ٧١ .
- (٢٣) نفسه ٨٩ .
- (٢٤) نفسه ٦٣ ، ٧٠ .
- (٢٥) نفسه ص ٢٨ .
- (٢٦) ابن طباطبا ، حيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٠ ، ص ١٧ .
- (٢٧) مقدمة ابن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق ص. آ. يونينباكر ، ليدن ، بدون تاريخ ، ص ٢ .
- (٢٨) المترغص ص ٤٠٦ .
- (٢٩) ابن الأعر ، كتاب البديع ، تحقيق أ. كراتشكوفسكي ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٤٧ .
- (٣٠) ابن رشيق ، الصمعة في هيامن الشعر وأدبائه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، ط ٤ ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٣/٢ .
- (٣١) نفسه ص ٣/٢ .
- (٣٢) نفسه ص ١٥١/١ .
- (٣٣) ابن سينا ، الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ ؛ ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، للجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٥٨٨ وما بعدها .
- (٣٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٥٤ - ٢٧٠ .
- (٣٥) المترغص ص ٢٧٤ .
- (٣٦) الفلجاري : التنبه على سبيل السحافة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف الشمانية ، حيدر كباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ. ص ٢٣/٢٤ ، وإحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٥٣ . وابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، قسطنطينية ، ١٨٨٠ ص ٧٩ .
- (٣٧) راجع على سبيل المثال : الفلجاري : الحروف ، تحقيق حسن مهدي ، دار للشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥١ - ١٥٢ ؛ وتحصيل السحافة ، ص ٣٩ ، ٤٠ ؛ وابن سينا : رسائل ابن سينا ، أنقرة ، ١٩٥٣ ، ص ١٢ ؛ وفن الشعر ١٦٢ ، ١٦٣ ؛ وابن رشد : تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بربوت وأحمد هريدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٣ .
- (٣٨) المترغص ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .
- (٣٩) فن الشعر ص ١٦١ .
- (٤٠) المترغص ص ٢٥٧ .
- (٤١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٥١/١٥٠ .
- (٤٢) الحكمة العرفية في كتاب معاني الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ونشره ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٦ ، ١٧ .
- (٤٣) النجاة ، ص ٧ .
- (٤٤) المترغص ص ٣٢٨/٣٢٧ .
- (٤٥) المترغص ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

أبوتتمام في "موازنة" الأمدى حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع

ترجمة: أحمد عثمان

لا شك أن حجم العناية التي أولتها كتب النقد الأدبي الكبرى في القرنين الثالث والرابع الهجريين لشعر أبي تمام بعد دليلاً على أهمية هذا الشعر ومكانته. وإنه لواضح من قراءة كتاب «البديع» لابن المعتز^(١) و«أخبار أبي تمام» للصولي^(٢) و«الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» للأمدى^(٣) و«الوساطة بين المتنبي وخصومه»^(٤)، أن شعر أبي تمام كان يمثل نمطاً للمفهوم العربي الكلاسيكي (التقليدي) من «القصيدة»^(٥)، أو ما يسمى «عمود الشعر»^(٦)، بل يال شعر أبي تمام بمثابة التحدي الحقيقي للنتاج الشعري العربي التقليدي بأكمله^(٧).

وإذا كنا نجد في «أخبار» الصولي أسس الخلاف حول أبي تمام وشعره، فإن هذه الأسس قد قدمت ورثت بقدر أكبر من المنهجية، وعرضت بأقل قدر ممكن من الانفعالية في «الموازنة». ومن سوء الحظ أن كثيرين من النقاد المعاصرين قد عدوا ذلك دليلاً على أن كتاب الأمدى أكثر موضوعية ودقة من كتاب الصولي في كل شيء. ويهدف المقال الذي بين أيدينا إلى تبين أن «الموازنة» ليست إلا محاولة منهجية لمرض وجهة النظر المحافظة والسائدة في القرن الرابع الهجري حول الشعر، والتي كانت متناقضة لفكر الممتزلة الذي نشأ في تربة شعر أبي تمام. وإذا كانت النغمة في «الموازنة» أقل صخباً من «الأخبار»، فمر ذلك إلى أن «الموازنة» قد كتبت - كما لاحظ محمد متلور^(٨) - فيما بعد انصرام المرحلة الساعية من المعركة الأدبية حول أبي تمام والبحتري، لا في قلبها ولا في لوج احتدامها، كما حدث بالنسبة و«الأخبار»، فضلاً على أن الخلاف حول المتنبي - وليس الخلاف حول الطائيين - كان هو القضية المثارة بالفعل في زمن تأليف «الموازنة».

وتعود أهمية «الموازنة» إلى عاملين رئيسيين: الأول أنها تعبر تعبيراً محدداً ويلفظ صريح وواضح عن الموقف العربي المحافظ في القرن الرابع الهجري. أما العامل الثاني فيتمثل في أن «الموازنة» تلي بمثابة خاتمة الحوار الأدبي حول أبي تمام والبحتري^(٩). وصفوة القول أن المكانة التي احتلتها «الموازنة» تجعل من دراستها وتقديمها حجر الزاوية في أية محاولة لرسم خريطة النقد العربي القديم.

وفي المقدمة يورد الأمدى نموذجاً لوجهة النظر التقدمية المحافظة بصنفاًها التصنيفية القائمة على التفرق بين «المجوع» و«المصنوع» من الشعر، وكذا «الحلاوة» و«التكلف»، فضلاً على ما استجد من مصطلح نقل في القرن الهجري الرابع، مثل «اللفظ» و«المعنى»^(١٠). وإلى جانب هذا عقد الأمدى التية على أن يصدر حكمه على عمل كل شاعر بذاته، متوخياً الموضوعية:

«ووجدت - أطل الله بفاك - أكثر من شاعلتها ورأيت من رولة أشمل المتأخرين يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، وروية مطرح سرخول؛ فلها كان مختلفاً لا يشابهه، وأن شعر الوليد بن عبيد الله البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفاهات ولا ردي ولا مطروح، ولهذا صار مستهياً يشبه بعضه بعضاً، ووجدتهم فاضلوا بينها لفرازة شعرياً، وكثرة جهدهما وميلاتها، ولم يتفقوا على أيها أشعر، كما لم يتفقوا على أحد عن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، فذلك كمن فضل البحتري؛ ونسبه إلى حلاوة

ولكن أنفاز بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا
اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى
ومعنى ، ثم أقول أيها أشعر في تلك القصيدة ، وفي
ذلك المعنى ، ثم أحكم أنت حينئذ [إن شئت] على
جملة ما لكل واحد منها إذا أحطت على الجليد
والريء »^(١٠) .

على أية حال فإن إخفاق الأمدى بالتحديد في مقارنة القصائد بصفة
عامة هو الذى أدى إلى إبراز نقطة الضعف الكبرى في « الموازنة » وفى
التقد الأمدى عند العرب بكمله . ويتسامل المرء متعجباً حول ما إذا
كانت مثل هذه المقارنة المبينة على أساس توافق القافية والوزن يمكن أن
تكون مقبولة . ومن الجبل أن الأمدى نفسه قد يتفنن في نهاية المطاف من
عدم سلامة هذه المقارنة ، فتخل عن خطته لموازنة أشعار أو مقطوعات
من قصائد — فضلاً عن قصائد بأكملها — طبقاً للوزن^(١١) .

ولتحقيق هدف هذا البحث سوف نناقش « الموازنة » في أربعة
أقسام رئيسية : (١) السرقة عند أبي تمام (٢) أخطأه أى تمام (٣)
البيوع عند أبي تمام (٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، أى
مقارنة بعض الآيات والصور الشعرية عند كل منهما . وفى البداية
نجد الإشارة إلى أن اختيار الأمدى لنقاط موازنته النقدية — بالإضافة
إلى محتويات كل قسم على حدة — يعكس مدى التأثير الواسع للرواد
السابقين عليه ، ولا سيما ابن المتمر والصولي .

١ - السرقة عند أبي تمام

تكشف كلمات الأمدى الانتاحية عن المادة الشعرية العريضة التى
عرف عن أبي تمام أنه ألم بها ودرسها ، ومن ثم تمكن من الإفادة منها في
شعره . ومن ناحية أخرى فإن هذه الكلمات الانتاحية تشي بمفهوم
بالغ الاتساع لمصطلح السرقة كما يراها الأمدى الذى يريد أن يعطين
هذا المفهوم على أى تمام :

« كان أبو تمام مشتهراً بالشعر ، مشخوفاً به ، مشغولاً منه حمرة
بتخيره ودراسه ، وله كتب اختيارات [مؤلفة] فيه ، مشهورة
معروفة ... »

فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، وأنه اشتغل به ، وجعله
وكيله ، واقتصر من كل الآداب والمعلوم عليه ، وإنه ما فاته كثير من
شعر جاهل ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه ، ولهذا
ما أقول : إن الذى خفى من سرقاته أكثر ما ظهر منها ، على كثرتها .
وأنا أذكر ما وقع لى في كتب الناس من سرقاته ، وما استبته أنا
منها واستخرجته ، فإن ظهرت بعد ذلك منها على شيء أحفته يا ، إن
شاء الله »^(١٢) .

ولم يضع الأمدى تعريفاً محدداً لمصطلح السرقة ، ولكنه على أية
حال يقول :

« ووجدت ابن أبي طاهر [قد] خرج سرقات أبي تمام ، فأصاب في
بعضها ، وأخطأ في البعض ؛ لأنه خلط الخالص من المأني بالمشترك
بين الناس ، بما لا يكون مثله مسروقاً »^(١٣) .

وهكذا يبدو أن استخدام الصور الشعرية التقليدية المعروفة

النفس ، وحسن التحلص ، ووضع الكلام في
مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأني ،
واكتشاف المعاني ، وهم الكتاب والأعراب والشعراء
الطوبوع وأهل اللاقة ؛ ومثل من فضل أبا تمام ،
ونسبه إلى غرض المعاني ودقتها ، وكثرة ما يورده مما
يجتاح إلى استنباط وشرح واستفراج ، وهذا له أهل
المعاني والشعراء أصحاب الصنعة . ومن يميل إلى
التدقيق وفلسفي الكلام ، وإن كان كثير من الناس
قد جعلها طبقة ، وذهب إلى السلاوة بينها ، وإنها
لمختلفان ؛ لأن البحتري أعرب الشعر ، مطبوع على
مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ،
وكان يتجنب التفتيد ويستكره الألفاظ ووحشي
الكلام ؛ فهو بأن يقاس بناسج السلمى ومتصور
[النمرى] وأبى يعقوب [الحسري] المكشوف
وأماظم من الطوبوعين أول ؛ ولأن أبا تمام شديد
التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الألفاظ
والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على
طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني
المولدة ، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن
هذا جلد أحق وأثبته . وهل أنى لا أبعد من أقرنه
به ؛ لأنه ينحط عن درجة مسلم ؛ لسلامة شعر
مسلم ، وحسن مبك ، وصحة معانيه ، ويرتفع
عن سائر من ذهب هذا المذهب ، وسلك هذا
الأسلوب ، لكثرة حماسه وبيانه واختراعاته .

ولست أحب أن أطلق القول بأبيها أشعر عندى ؛
لثبائن الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في
الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لزم
أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة
أشعر : في امرئ القيس والثابتة وزهير والأعشى ،
ولا في جرير والفرزدق والأخطل ؛ ولا في بشار
ومروان [والسيد] ، ولا في أبى نواس وأبى التتامة
وسلم [والعباس بن الأحف] ؛ لاختلاف آراء
الناس في الشعر ، وثبائن مذاهبهم فيه .

فإن كنت — أدام الله سلاطتك — من يفضل سهل
الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة
وحلو اللفظ وكثرة الماء والروني ؛ فالبحتري أشعر
عندك ضرورة .

وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة ، التى
تستخرج بالغموض والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى
ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »^(١٤) .

وبعد هذا الحكم المتحيز يوضح ، الذى يعنى بالتحديد أنك
لو كان لك ذوق سعى مستفضل أبا تمام^(١٥) ، يجتمع الأمدى ملاحظاته
بعرض لمجهه الذى ينو تطبيقه :

« فأما أنا فليست أنصح بتفضيل أحدهما على الآخر ،

صالحاً للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء . وفي ضوء هذه الحقيقة فإن بعض الأمثلة - كالتلين اللذين سنوردهما تروا - لا تدل على شيء سوى أن الشاعر أخذ يبين فقط ؛ إذ لم يتعد هذا الأخذ ذلك ، ولم يصل إلى طريقة القصائد نفسها وجوهرها الذي لا تحتل هذه الأبيات بمفردها سوى أجزاء صغيرة فيه . وبالقلم فإن الأمر لا يصل قط إلى عمل الشاعر في جملة .

و قال الأعشى :

وأرى الفخواني لا يواصلن أصراً
فقد الشباب وقد يواصلن الأمرداً

فأخذ الطائي للمنى فلفظه ، فقال :

أحل الرجال من النساء مواقيماً
من كان أشبههم بمن غلوا

وقال النيث [الحنفي] :

وإننا لنعطي المشرفة حقها
فتفطخ في إيماننا ونفطخ

فقال الطائي :

فما كنت إلا السيف لآسى ضريبه
فقطمها ثم انشئ فتقطمها^(١٥)

والأمثلة الأخرى التي يوردها الأملى للسيرة تكشف عن حيوب منهجه . ففي المثل التالي نجد أباً تمام قد أضاف معنى جليداً للبيت الذي اتهم بسرقته ، وذلك عبارة عن أن الأملى يورد ثلاثة شعراء آخرين استغلوا البيت الأصلي نفسه قبل أبي تمام . ومن ثم فإن الصورة الشعرية الواردة في هذا البيت قد أصبحت في عصر أبي تمام من الملكات الشعرية للشاعر ، أي العامة :

« وقال مسلم بن الوليد :

قد عود الطير صلات وثفن بها
فهن يعبثن في كل مرحل

أخذ الطائي فقال :

وقد طُفَّت عقبان أصلامه ضحى
بمقبلان طير في السماء نواصل
أقامت مع الرابات حتى كاهها
من الجيش إلا أنها لم تفصل

فإن في للمنى زيادة ، وهي قوله : « إلا أنها تقتل » ، وجاءه في بيتين . . .

وقد ذكر لقتدون هذا للمنى ؛ فلول من سبق إليه الأثر الأودى ،
وذلك قوله :

وتسرى الطير على آثارنا
رلى عين ثقة أن سقمنا

فتبه للبلغة فقال :

لا يدخل في باب السرقات ، بل محل التقيض من ذلك ، يوصي الشاعر النظم في إطار المعيار التقليدي (الذي اصطلاح على تسميته « عمود الشعر ») بأن يستخدم سلسلة كلمة من الصور التي صارت نموذجاً قياسياً ، حتى أنه يمكن للمرء أن يلجأ إلى عنوان قسم موازنة الأملى التي تورد قائمة بوضوحات القصائد أو الصور للمباراة التي تصلح أساساً للمقارنة بين أبي تمام والبحري . ويورد الأملى هذه القائمة لتكون مرجعاً للصور الشعرية التي تنسب إلى الأرضية المشتركة أو الملكية العامة . ونظراً لأن الشعر العربي التقليدي يمتد امتداداً شامعاً فإن المشكلة تكمن في عملية وضع الحد الفاصل بين الشائع العام والفردي الخاص ، سواء في الصورة أو للمجموع الشعريين بوجه عام . وهنا ننصح بعض الأمثلة التي يوردها الأملى :

« قال الكميت الأكبر ، وهو الكميت بن ثعلبة :

فلا تكشروا فيه الضجج لسانه
عما السيف ما قال ابن دلوة أجماعاً

أخذ الطائي (أبو تمام) فقال :

السيف أصفق أثابة من الكتب

...

وهو أحسن ابتداءاته .

وقال النابتة يصف يوم الحرب :

تبعد كواكب الشمس طالعة
لا السور نور ولا الإظلام
أخذ الطائي فقال ؛ وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه :

ضوء من النار والظلمة حاكفة
وظلمة من دخان في ضحى سحب

فالشمس طالعة من ذا ، وقد أفلتت
والشمس واجبة من ذا ، ولم تجب^(١٦)

والبدع يتعين ماعزوفين من أشهر قصائد أبي تمام ، أي « مدح المستعصم » بنسخ عمودية ، يعني أن الأملى يرمع طرح برهانه بطريقة درامية . بيد أن النتيجة التي حققها جاءت غنية لحظة . ذلك بأن اتهاماته لا وزن لها أمام أصالة المفهوم والبيئة والصورة الشعرية التي نثرها هذه القصيدة . ولعله من الواضح أن المثل الأول يتصل بالتأثير لا السرعة ، بل إن الأصل يبدو شامعاً أمام قوة تأثير البيت الاستهلاكي في قصيدة أبي تمام . يضاف إلى ذلك أن هذا البيت يفسح أساساً متيناً للموضوع الرئيسي - (أو الثانوي) - الذي يطوره الشاعر عبر القصيدة من أوطا إلى آخرها . ومن ثم لا يمكن عزل هذا البيت وفصله عن البنية الكلية للقصيدة ، من ثم لا يمكن أن يعد بيتاً مسروقاً . وفي المثل الثاني تبدو الاستمارة أوضح ، ويبدو التشابه أقرب ؛ بيد أن الدور الغالب للطبائقي في الإطار العام لموضوع هذه القصيدة بما هي كل يحمل مسألة استمارة بيت واحد بعينه شيئاً جزئياً بقدر أهميته في خضم الباقى الكل للقصيدة . وهكذا يتضح حتى الآن ومن المثلين الأولين أن إثبات السرعة نسبياً على التشابه بين أبيات متصلة لا يمثل منهجاً

المرى التقليدى للتعامل مع قضية صلة الشاعر بين سبقه وبالموروث الشعرى بصفة عامة ؛ فهذه الأمثلة لا تدل على السرقة ، بل توضح الطرق المختلفة التى يستعمل بها الشاعر التراث الأدبى . فهو حين يدخل هذه العناصر فى نسيج ما يحور به موبته الشخصية ، وهو أحياناً يمزج نتائج هذه الرواية فى مجمل الموروث الشعرى . وبدلاً من أن يتجنب الأملى فى إثبات حجة السرقة على أى غلام فإنه على العكس من ذلك قد برهن بما لا يدع مجالاً للشك على سعة المائدة الشعرية التى تأثر بها هذا الشاعر . وهكذا أوضح الأملى تنوع أساليب أى غلام فى القيمة على هذه المائدة وحضنها وتحولها إلى جزء من ممتلكاته الشعرية الخاصة .

ثم إن الأملى لم يحول فحوص هذه الآيات فى سياق القصيدة فى مجملها ، على نحو حال بينه وبين إدراك عدم أهمية حجة السرقة الأدبية فى سياق المفهوم الجليل والأصيل لشكل القصيدة عند أى غلام . والأهم من ذلك أنه بتحديد نطاق النقاش حول آيات مفصلة ، سواء لصاحبها الأصل أو لسارقها ، فإن النقد - أى الأملى - قد حجب عن نفسه إمكانية الوصول إلى اكتشاف تأثيرات شعرية أكبر لشاعر ما على الآخر .

٧ - أخطأه أى غلام

وحق الأملى نفسه يبدو أنه فى نهاية المطاف يشك فى جدوى هذا الجدل الذى يثيره من السرقة . هذا ما تنشئ به ملاحظاته فى بداية تلوه لأخطأه أى غلام . وفى القسم الذى تشرع فى تلوهه الآن من «الموازنة» يمر الأملى عن وجهة نظر النقد التقليدى للمحافظ آنذاك بالنسبة لشعر أى غلام ؛ وهى وجهة النظر التى سبق أن عبر عنها ابن المعتز :

«ومع هذا فلم أر للمحرفين عن هذا الرجل يعملون السرقات من كبير عيوبه ؛ لأنه باب ما يقرى منه أحد من الشعراء إلا القليل ، بل الذى وجدتهم يعبونه كثرة خطائه وإخلاله وإحالاته ، وأغاليطه فى المعاني والألفاظ .

وتعلقت الأساليب التى أئتمت إلى ذلك فلذا هى ما رواه أبو عبد الله محمد بن جواد ابن الجزار فى كتاب «الورقة» عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد [الطائى] أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال ...

وإنما أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ ، مما أخلته من لغو الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة ، وما استخرجت أنا من ذلك واستنبطته بعد أن استقسطت منه كلاً ما أحسن التوفيل ، ودخل تحت المجاز ، ولاحت له ألقى علقه^(١٧) .

وإذا لمعنا النظر فى الآيات التى أوردها الأملى فمناجج لأخطأه أى غلام لاستطعن أن نضع أيدينا على الجوانب التى أغضبت التقليديين فى شعره ، وجاءت متعصبة أو متناقضة للتراث القديم . ولقد قسمنا الحصة والأربعين مثلاً إلى أوردتها الأملى إلى ثلاث مجموعات ؛ ومن كل مجموعة سنتناول بالدرس فمناجج قليلة .

إننا ما خزا بالبحر حتى لو قمهم
مصلب طير هينى بمصلب
جوانح قد أبخن أن قبيله
إننا ما تلغى الجسمان لو غلب

فأخذ محمد بن ثور فقال بصف الذئب :

إننا ما خذا يوماً رأيت غيلة
من الطير ينظرون الذى هو صنع

وقال أبو نواس :

تسلها الطير غلوة
لغة بالثعب من تجزوه

[كتاب] أى : تصعد وتقصده^(١٨) .

ويبدو أن الأملى يتناقض نفسه أكثر من ذلك عندما يورد ثلاثة مصادر مختلفة ربما سرق منها أبو تمام بيته . فلك أنه إذا كانت العلاقة بين الأصل والمسرقة مشتركة فيها إلى هذا الحد فإن القول بالسرقة لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مقنعاً^(١٩) .

« وقال مسلم بن الوليد :

فلما انتفض الليل الصباح وضلته
بحلابة من لونه للتورد

أخذه أبو تمام فقال :

حُكَّتْ إلى قبلة الإسلام لورُحَّة
والشمس قد نلغت وزسأ على الأصل

أو أخذه من قول النمرى :

اجدْ وثلاً يجمع الليل شمله
لما حل إلا وهو ورْدُ الخراب

هذا ما ذكره ابن النجم ، والذي أظن أنه أخذه من قول الآخر :

والشمس صفراء كلون الزُّوس^(٢٠)

وفى مثل آخر يتضح من قول الأملى نفسه أن ما يسميه سرقة ليس سرقة عمال بل تصحيحاً وتطويراً لصورة شعرية مأخوذة عن أحد السابقين .

« وقال مسلم بن الوليد فى الحجاب ، فأخطأ فى المعنى :

كذلك الخبيث يرمى فى محجبه
حتى يرى مسفراً عن وإهل المطر

أخذه أبو تمام فقال :

ليس الحجاب بمقص منك فى أملاً
إن السياه تُرمى حين تحتجب

إلا أن ليت أى غلام وجهاً من الصواب ...^(٢١) .

وهكذا فإن تمحيص هذا العدد القليل من المائة وتسعة عشر مثلاً التى يوردها الأملى يكشف التغلب على عدم صلاحية أدوات النقد

حين أن للمنى الأصل للفعل وكَرِهَ هو وأن يخور دودة ثم يعود للحرب». ومن ثم فهي تتضمن أحكام الشككية ثم لف الحصان للهجوم. فلا سبيل إذن للقول إن الحصان اللهوف على المعركة لا يمكن أن يعض الشككية؛ فالواقع أن رايكه يقرده للخلف من الشجار ليلف به ثم يعود للهجوم. علامة على ذلك وفكره اسم مكان قد تعنى ببساطة أرض المعركة، أو بتحديد أدق حيث يعود المحاربون مرة بعد الأخرى للصراع، يمدون للخلف بعيداً ثم يعودون للاشتراك ثانية.

وبالنسبة لتفسير شعر البيت الأول فإن «تلوك» يمكن أن تفسر تفسيرين: الأول هو أن مصاعب الحرب تأكل الخيول، أى تتغذى على لحمها وشحمها، ولا تتركها إلا نجيعة هزيلة («مقروزة» في الشعر الثانى). أما التفسير الثانى فهو ما يرد عند الأمدى، أى أن الحرب تلوك الخيول بلا هوانة كلما كانت الأخيرة أكثر لطفة على الكر. ويرى الأمدى أنه من الضروري أن نختار بين الشرحين فنقبل أحدهما ونرفض الآخر، في حين أن النقطة الرئيسية في البيت كله تتمثل بالتحديد في التورية اللبية على اللعب بلطف «تلوك».

ونحل المثل الأخير في هذه المجموعة نقطة مهمة، هي أن الشاعر يتناول الحياة الشعرية المتوحشة في الصحراء، أى الصورة الشعرية للصحراء لا الصحراء نفسها. ولو كان الأمدى قد فطن إلى هذه الحقيقة لما أسرع بإدانة البيت التالى، حيث تسود الصورة الشعرية، وتضفى مظهر عدم الثقة في أمور الحيوان.

وومن خطائه قوله:

وقد ظلمت أعتاق أصلامه ضحى
بعقبان طير في السماء نواصل

تولعل من الليل، وهو الشرب الأول. والفعل: الشرب بعد الشرب. والقبيان وسائر جوارح الطير لا تشرب الفم، وإنما تأكل اللحم^(٣٧).

وكما هو في المثل السابق فإن النقاد بسبب حرصه الشديد على إظهار ثقافته في فقه اللغة وعلم الحيوان قد تورط في مسائل ومشاكل كان في غنى عنها، لأنها تحجب عنه الرؤى في الفنية النافذة التي كانت في الواقع تلزمه هنا.

المجموعة الثامنة: وهي أخطاء لغوية يمكن استخلاصها من أمثلة الأمدى. وكما في المجموعة الأولى نجد هنا أيضاً أن اهتمام النقاد بالأمور اللغوية للمضغ قد أصلمه من الجوانب الشعرية والفنية التي هي في الغالب مفتاح الفهم السليم للصورة الشعرية التي يرسمها أبو تمام. وهذه المجموعة تضم الأمثلة التي يتهم فيها الأمدى الشاعر بإساءة استخدام بعض الكلمات عن جهول بمجتمعات الصحبة.

ووما أخطأ فيه الطلق البيت الذى بعد قوله:

من المصطفى لو أن الخلاخل صُيرت
لها وُصفاً جالت عليها الخلاخل

وهو قوله:

المجموعة الأولى: وهي أثل الأخطاء إثارة للجدل؛ فهي أخطاء بسيطة بشأن موضوعات تقليدية في الشعر، بعيدة عن الحياة الفنية في العصر العباسى، ومتصلة بالجوانب المختلفة للحياة البدوية الواردة في القصيدة الجاهلية، من نبات وحيوان وما إلى ذلك.

وأذكر أبو العباس أحمد بن عبيد الله على أبى تمام قوله:

هاديه جذع من الأراك، وما
تحت الضلا منه صغيرة جُلس

وقال: هذا من بعيد خطاه، أن شبه عتق القرس بالجذع، ثم قال وجذع من الأراك ومعنى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً أو شبهها أعتاق الخيل؟ وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أبى تمام أن شبه عتق القرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى. وقد بينت ذلك فيما غلط فيه أبو العباس على أبى تمام.

وأصاب أبو العباس في إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً، وإن لم يخلص المعنى؛ لأن عيدان الأراك لا تغلف حتى تصير كالجذوع، ولا تقاربها^(٣٨).

وواضح أن أبى تمام لم يكن يعرف أن شجرة الأراك هي شجرة كبيرة ذات أشوك وأغصان كثيفة، وهي التي منها أخذ السواك. ولم تك بالشىء الذى يمكن مغارته بجذع النخلة، ولا أن يستخمد مجازاً لتشييه رقة الحصان السمينة. وفي مثل آخر يتهم الأمدى أبى تمام بالجهل فيما يتعلق بدقائق حياة الخيول وخصائصها:

وومن خطائه قوله:

واكتست فُصراً الجياد الملاكى
من ليس الجياد دماً وحمياً
في مكر تلوكها الحرب فيه
وهى مُقَوَّزة تلوك الشكيبا

وهذا معنى قبيح جداً: أن جعل الحرب تلوك الخيل، من أجل قوله وتلوك الشكيبا. وتلك الشكيبا أيضاً هنا خطأ؛ لأن الخيل لا تلوك الشكيب في المكر وحموة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرها.

إن قيل: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيب، قيل: هذا تشبيه، وليس في لفظ البيت عليه دليل، وألفاظ التشبيه معروفة، وإنما طرح أبى تمام في هذا قلة خبره بامر الخيل، ألا ترى إلى قول النابغة:

خيل صيام وخيل غير صائمة
تحت المصباح وخيل تملك الجُبا

والصيام هنا القيام: أى خيل واقفة [متستفي عنها لكثرة خيلهم فهي واقفة] وخيل تحت المصباح في الحرب، وخيل تملك الجلبم قد أُسربت والجلبم وأعدت للحرب^(٣٩).

وتتركز المشكلة حول كلمة وكَرِهَ التي أخذها الأمدى على أنها تعنى «المهجر». ومن هنا استنتج أن الصورة الشعرية التي يرسمها أبو تمام ليست صحيحة؛ لأن الخيول لا تنض على الشكيبه وهي تهاجم، في

فلشكلة هنا مشكلة للمخ الحرق في مواجهة الغزى الشعرى .
فبالنسبة للشاعر فإن سكنى الحياض شيء مؤقت ومتجدد يومياً ، حتى
أن المراجع ، أى سكنى البدو ، قلما ترد في النسيب مصادم أصحابها
يقومون بها . فالحايم في الشعر العربى لا تغام إلا لكل يهدم وتجرع بعد
ذلك . وهذا ما يشير في النفس ذكرى الحبيب الذى كان يقيم في حله
الحخمة هنا أو تلك هناك ، حيث رحل الجميع وخلفوا الأطلال .
صفوة القول أنه بالنسبة للوروث الشعرى العربى نجد أن هدم الحياض
وترك المكان كأطلال غاضفة - حيث كان يعيش من بينهم الشاعر -
هى الجوانب ذات الأولوية الشعرية على السكنى بهذه الديار . وهكذا
في إطار هذا الوروث العربى الشعرى تتجسد الآثار والأطلال ، وتخلع
عليها صفات الأحياء من سكانها الذين أقاموا فيها في فصل الربيع ،
ولاسيما المحبوبة وقيلتها . وهذه الصورة التشخيصية للأطلال قوية
جداً ومقتمة إلى أقصى حد في إطارها هذا .

وفى المثل التالى ستبين أن اشتغال النقاد بالأمور اللغوية عن
الجوانب الشعرية قد ضلله مرة أخرى .

وهو من خطاته قوله :

كألاوحسبى الملكسى سيمرُّ المَرْكسى
والسَّوْخَةُ والملحُ والتسْطَرِبُ والتَّحْبِبُ

فالأوحسبى من الإبل ، منسوب إلى أوحب ، وهى من حديدان ،
تسبب ألهم التجالب .

والمذكى : الذى قد انتهى في سه وقوته .
والمَرْكسى من عدو الحبل : فوق التَّحْبِبِ ودون الإلهاب .
والمَرْخُود : الاهتزاز في السير ، مثل وضع النعام .
والمَلْح من سير الإبل : السريع .
والتَّحْبِب من عدو الحبل معروف : والحبيب : دونه .

وليس التقريب من عدو الإبل . وهو في هذا الوصف خطئاً ؛
وقد يكون التقريب لأجناس من الحيوان ، ولا يكون للإبل ، فإنا ما
رأينا بديراً [قط] يقرب تقرب القرس .

والمَرْخُ أيضاً : من عدو الحبل ، ولم نره في أوصاف [سير] الإبل
ولا عدوها^(٣٣) .

ومن وجهة النظر اللغوية النظرية : يعد كلام الأسي صحيحاً ولا
غير عليه . ولكن الذى لم يظنن إليه الأسي هو أن هذا الحلق الشاذ
بين عدو الحبل وعشى الجمال أمر متعمد من قبل الشاعر . فذلك أنه لا
يصف الجبل بل الوزير الشاعر الزيت ، الذى أحميت إليه
القصبدة ، والذى تمثل قدرته غير المعانة لإتجاز مختلف المهام
السيسية موضوع البيت السابق لهذا البيت ، موضوع المجموع من
جانب الأسي :

وزسر حق ووالى شرطة ورحا
ديوان ملك وشيمسى وعشيب^(٣٤)

أما للمثل الأخير في هذه المجموعة من الأشعار فيجد موقفه
الأسي بوصفه ناقداً عاصفاً ؛ فهو يرفض استخدام الفيلس
الورغولوبى ، أى تكون مفردات جملته منقولة قيساً على شكل

مها الوحش إلا أن همتا أوتس
قنا الحظ إلا أن تلك ذوابل

ولما قيل للرامح «ذوابل» للينها ونبتتها ، فنى ذلك عن قنود
النساء التى من أكمل أوصافها النش واللين والانتطاف ، كما قال نيم
ابن أبى مقل :

يسرُّون للمشى أوصالاً منخمة
هز الجنوب ضحى عيدان يهبرينا
أو كاهستزائر رقيق تداوقه
أيدى التجار غزادوا معنه لينا

فشي نيم قنودن بالرقيق للين ونبتة لا غير . هذا أجود من كل
ما قاله الناس في مشى النساء وحسن قنودن . وقوله (مها الوحش)
أراد «كها الوحش» إلا أن همتا أوتس موضع للنسبة به في مكان
النسبة ، وهذا في كلامهم شائع مستفيض^(٣٥) .

وبيت التحليل الاشتقاق لكلمة «ذوابل» أن معرفة الشاعر
اللغوية هنا أكبر من معرفة ناقده . فلنرى الأصل لكلمة «ذوابل» ليس
كما يزعم الأسي «النش واللين والانتطاف» ، وإنما تصف ما هو
«هزيل ونحيل» بعد أن فقد كل رطوبته وتداوقته . وتستخدم هذه
الكلمة أيضاً لوصف الحربة أو نصبة الرمح والقنانه . ومن ثم فإن
«ذوابل» قد أصبحت تستخدم ببساطة بمعنى «الحربة» . ويفترض
الأسي إذن (خطأ) أن أبا تمام يناقش القنانه التقليدية بين الصلارى
اللينات ونصبة الرماح المطواعة ، في حين أنه في الواقع يشتمها ؛ إذ
يلعب بالاستخدام المزوج لكلمة «ذوابل» بمعنى «الحرب» ويملحن
الحرق والأصل لها . ولذا فهو يقول إن الصلارى مثل الحراب في
قوامها ، سوى أن الحراب «ذوابل» ، في حين أن القنانات الصغيرة
يوصفن عادة بأنهن «ضخاض» .

وفى مثل آخر نجد الاشتغال الزائد من الحد بالمسائل اللغوية يتأى
عن التواشى الفنية فيجب عن النقاد فرصة إدراك ما يهنيه الشاعر :

وهو من خطاته أيضاً في وصف الرمح وسكاته ، قوله :

قد كنت مسموداً بأحسن ساكن
ثاو وأحسن يشنّ رسوم

والرمح لا يكون رسماً إلا إذا فلقه ساكنه ؛ لأن الرسم هو الآخر
الباقى بعد ساكنه .

والصواب قول البحرى :

يامسائل الأصحاب صرحت رسوما
وهذا الشعر فيك عندي معلوما

وقال امرؤ القيس :

وهل عند رسم دارس من مؤول

قال ذلك : لأن الرسم يكون دارساً وغير دارس . وقال :

قفا نبيك من ذكرى حبيب وعرفان
ورسمى صفت أهلكه منذ أزمان^(٣٦)

المفردات المعروفة . ويلاحظ هنا أيضا عجز الأملى عن إدراك المفردى
الشمرى الذى يرمى إليه أبو تمام :

ومن خطائه قوله :

جَئِيتُ وَالْمَوْتُ مُبِيدٌ حُرٌّ مَفْتَحُهُ
وقد تَفَرَّضَنِي فِي الْمَمْلَكَةِ الْأَجَلِ

وقوله وقد تفرعن في أفعاله الأجله معنى في غاية الرككاسة
والسخافة ؛ وهو من ألفاظ المعلة ، ومازال الناس يعيبونه به ،
ويقولون : اشتق للأجل الذى هو مطل على كل القوس فعلا من اسم
فروع ، وقد أن الأجل على نفس فروع وعلى نفس كل فروع كان
في الدنيا^(٢٨) .

وهكذا فإن الأملى ونقاد أبي تمام يغلون بالشكوى لأنه في محاولة
لتعزيز معنى قوة الموت القاهرة قد أخطأ في استمداد استعارته من شيء
يبدو واضحا أنه أضعف من الموت . ومن ثم فإن الاستعارة غير
سليمة . وعلى أية حال فإن أبا تمام خيف هذه الصورة الشعرية إلى
تعزيز قوة معنوية ، هي قوة الموت الطاغية بتشخيصها في مفردات
وملابسات تمكن المتلقى من إدراكها والإحساس بها على نحو أيسر
وأفضل . ولقد نجح الشاعر في ذلك إلى أقصى حد ، عندما وصف
الموت بقسوة فروع الطاغية وطيشه وتسفسه . ومن الملاحظ للنظر أكثر
من ذلك رد فعل الأملى على استخدام أبي تمام لفعل «تفرعن» المشتق
بالمقاس من الاسم «فروع» . واستخدام هذا الفيلس في تكوين
مفردات جديدة يشهد لأبي تمام بالأصالة ، ولكن الأسلى يهده من
المصطلح العامى والدارج . ويكتب هذا الفيلس أهمية كبرى متعما
يظهر في بديع الشعر ؛ لأنه يقرى الرابطة بين الأسلوب الجديد
ومدرسة نحلة البصرة ؛ الذين اتكأوا على القياس^(٢٩) وجعلوه
وسيلتهم الأولى في التحليل . أما بالنسبة لأبي تمام فإن الفيلس في
تكوين المفردات الجديدة أو الاشتقاق فهو مجرد نقل عملية الاستعارة
من الصورة الشعرية إلى التركيب اللغوى نفسه . يلمب شاعر البديع
إذن بلغة الشعر التقليدى جنى إلى جنب مع صوره الشعرية الخاصة ؛
وهذا ما ستوضحه الأمثلة التى سنشير إليها بعد قليل . أما اللغز الذى
خصه الأملى باللوم فليس فريدا في شعر أبي تمام ؛ فنحن نرى
الاستخدام نفسه للقياس أو الاشتقاق في استخدامهم لفعل « يَطْرُق »
بمعنى تعين القائد ، من كلمة «بطريق» ، وهي تعنى القائد في الجيش
المسيحي .

يستغيث البطريرك جهلاً وهل تط
لب إلا مصطرط البطريرك^(٣٠)

والنتيجة التى يمكن أن نخلص إليها من الأمثلة السابقة هي أن
الأملى قد حصر نفسه في حدود تفكير قلة اللغة على حساب المعنى
المجازى الذى يرمى إليه الشاعر . وعلى التقيض من ذلك نجد
الملاحظ قد احتضن بتكوين الكلمات الجديدة بالقياس ؛ وذلك للتصير
عن المفردات والقواميم الجديدة ؛ كما أنه رغب باستخدامها في
الشعر^(٣١) . أما الأملى فقد اشتط غضبا بسبب ما عده ضربا من
الروية ، وخروجاً على الاستخدام السليم ، ويعنى بذلك استخدام
أبي تمام للفعل «تفرعن» . ونحب أن نوضح أننا هنا نتعامل مع قضية

لا تتعلق بما هو صحيح وما هو خطأ ، وإنما نحن إزاء عقليتين
مختلفتين ، وموقفين متناقضين من الظواهر الشعرية الجديدة في أسلوب
البديع .

المجموعة الثالثة : وعلى حين كانت المجموعة الأولى من الأخطاء
تمثل أخطاء ذات طابع وثائقى متصل بالحيلة البدوية في الصحراء ،
وعلى حين تدور المجموعة الثانية حول الأخطاء اللغوية ، فإن
المجموعة الثالثة ، التى يمكن استخلاصها من ملاحظات الأملى ،
تتمثل في خروج مزعم على الصور الشعرية التقليدية في المرف
الشمرى الكلاسى :

وانكر أبو العباس قول أبي تمام :

وقيت حواسي الحلم لو أن حلمة
بكفنيك ما صليت في أنه بُرّة

وقال : هذا [هو] الذى أصبح الناس منذ سمعوه [د.] إلى هذا
الوقت . ولم يزد على هذا شيئا .

والحط في هذا [البيت] ظاهر ؛ لأن ما علمت أحدا من شعراء
الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالبرقة ، وإنما يوصف بالمعظم
والرجحان والظفر والرزانة ، ونحو ذلك .

.....

وكما قال الآخر :

وعظمُ الحلم لو وازنته
بشبير أو برضوى لربح

ومثل هذا كثير في أشعارهم ؛ ألا تراهم إذا ذموا الحلم كيف
يصفونه بالحفة فيقولون : خفيف الحلم ، وقد خف حلمه [وطاش
حلمه] .

وقال هياض بن كثير الضبي :

تنابله سُودٌ خففت حلوسهم
ذوى سَرَبٍ في الحسى ينفو ويطرُق

فهذه طريقة وصفهم للحلم ، وإنما مدحوه بالظفر والرزانة ، وضموه
بالطيش والحفة .

وأياها فإن البرة لا يوصف بالبرقة ، وإنما يوصف بالمتانة والصفاء ،
وأكثر ما يكون ألواناً مختلفة ، كما قال يزيد بن الطثرية :

اشتكتك لطلال السيلار كأنها
مصارفها بالآبرقين بُررة

.....

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه
يقصدون ، وإياه يهتمون ؛ ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن
يتنوع فيقع في الخطأ^(٣٢) .

وفي هذا اللغز لا يصل الأملى إلى إدراك معنى البيت ولا خلفيته
الشعرية . ويناقض حتى يده ، وكما يعترف الأملى نفسه ، فإن أبا تمام

وقول فنى الرمة :

لعل اتحدوا للدمع يحقب واحدة
من الوجد أو يشتفى نجى البلابل

وقال الفرزدق :

فقلت لها إن البكاء لراحة
به يشتفى من ظن أن لا تلتاحيا

وهو كثير في أشعارهم ، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى . وكذلك المخاضون على هذا السيل سلخوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى ، وكرره في شعره ، متعباً لجذال الناس ؛ فمن ذلك قوله :

نشرت فريد مدافع لم تُنظم
والدمع يحبل بعض ثقل المغمم

وقال في موضع آخر :

واقماً بالحدود والبرء منه
واقع بالخلوب والأكباد

فلو كان اتصرو هذا المعنى الذى جرت العادة به في وصف الدمع ، لكان للذهب [الصحيح] المستقيم ؛ ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى مالا يعرف في كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم ^(٣٥) .

ما لم يفهمه الأمدى هو أن أباً تمام لا يجهل الصورة التقليدية ولا يستخف بها ولكنه يمد بانها ويضيف إليها ويتلاعب بها . وكما هو واضح من الأمثلة التى يوردنا الأمدى من أبى تمام وغيره من الشعراء ، فإن الصورة التقليدية للدمع التى تبدو حرقه الشقاق وأحزانهم شائعة الاستخدام ؛ وكان أبو تمام على علم ووعي بها ، ويدرك شيوعتها . وفى بيته الشعرى يضيف الشاعر صيغة مبالغة (by perbole) على هذه الصورة التقليدية ؛ فهو يصف عاطفة متقدة وصلت حدتها وحرارتها إلى درجة أن الدموع التى تقول التقاليد الأدبية إنها تطفىء وتبرد لا تتال منها بل تزيدها اتقاداً واشتعالاً . وهكذا فإن الصورة التقليدية للدمع تمثل خلفية ضرورية لهذا البيت ؛ فهى من المعطيات المقترضة وجودها فيه ؛ إذ بدونها يفقد تأثيره البلاغى .

وهناك مثل آخر يوضح كيف أن التصاق النقاد بالشكل المحرف للصورة التقليدية يحول بين وبين التقدير السليم لما هو جديد في شعر أبى تمام . وهو يجهد بغير فائدة وتكرار على أساس من الصور التقليدية نفسها ، إذ يلجأها الشاعر لا يزدريها ، وكل ما يفعله أنه يشتق منها صورة جديدة مبتدعة :

وقال أبو تمام :

لما استحو السواد المحض واتصرومت
أرواح الصبر إلا كاضياً وجماً
ولمحت أحسن مرمى وتقيحه
مستجيمين لى التوديع والحنينا

الحنين : شجر له أخصان [لطيفة غضة كأنها بنان جارية ، الواحدة

كان على روى تام بالوصف التقليدى للحلم بأنه « قنبل » . وهناك سبب اشتقاقى وراء هذا الربط ؛ ذلك أن لفظة « حلم » ترتبط بالفعل « حل » مع شيء من تبادل للمواقع بين الحروف (أو القلب لكاتب metathesis) . ونجد مثل هذا الترابط الاشتقاقى بين الفعلين الإنجليزين bear بمعنى « يحمل » و bear بمعنى يتحمل أو يصبر ، أى يتحمل بالحلم . ومن ثم فإن « الحلم » في اللغة العربية يعنى مجازاً « الحلم » ، ومن ثم يمكن أن يوصف بأنه ثقل كلى حل بالمعنى الدقيق للكلمة . وإن قراءة فاحصة للمبت تكشف عن حقيقة أن الشاعر يلعب بعلة صور مجازية تقليدية في آن واحد . فالصفة « رقيق » لا تنسب مباشرة إلى الحلم ، بل إلى « حواشى » عبارة مجازية أو مصطف من الفعل « برد الحلم » ^(٣٦) . وهى عبارة تدكرنا بالعبارة القرآنية وليس الذل ، وعبارة أخرى لآى غلام نفسه وهى « صربال من الصبر » ^(٣٧) . وهكذا فبرغم الظاهر المنفرد للمبت كما توحى به عبارة « رقيق الحلم » ، بمعنى خفيف الحلم ، فإن قراءة مكتملة للمبت كله تكشف التناقض من حقيقة أن الحواشى الرقيقة جزء من عبارة الاحتمال القوية والثابتة . وعلاوة على ذلك فإن الشاعر يجعل العبارة من الاحتمال أكثر تعقيداً وتركيباً . فمن البداية عندما تتشاهد تحمل الممدوح فإنه قد يعطيك الانطباع بأنه لين المرهكة أو متردد متحير ، ولكن ما إن ترى سعة حلمه حتى تتحقق من أن احتماله ليس استسلام الضعيف بل هو قرار وتصميم قوى من جانب شخص نيل . هذه إذن حالة أخرى نرى فيها ذقة الشاعر تميز ناقد ؛ فبرغم الثقافة الراسخة التى يظهوها الأمدى فإن عزوفه عن « التابلو » - مثل وصفه « والقياس » - قد حال بينه وبين أن يقبل بشيئة أبى تمام الشعرية ، وأن يفهم شعره .

ولمحل التالى يوضح مرة أخرى التصاق النقاد بالصورة الشعرية التقليدية المستقرة ، وعجزه عن الإنكباب بالتوسعات والتفريعات الجديدة التى يضيفها الشاعر :

ومن خطائه قوله :

فلمنوا فكان يكسى حولاً بمحتمم
ثم (لرؤيت) وفكاً حكم لببد
أجدر بجمزة لوعة إطفائها
بالدمع أن تزدد طول وقود

وهذا خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويغزل شدة الوجد ، ويغلب الراسة ، وهو في أشعارهم كثير موجود يُعنى به هذا النحو من المعنى ؛ فمن ذلك قول امرئ القيس :

وإن شفتكى فبشرة مهراقية
فهل عند رسم درس من مصول

* هناك علاقة عكسية بين التمدد الزمانى *phases* وبين أجل ، إذ جاءته التمدد *hypophase* بمعنى إحمال ، التحمل ، الجسر . ونجد العلاقة تنسها في الفصائل اللاتينيتين *phases* فالحملين *phases* والولدين ، ونفس *phases* ، إذ جاء منها *phases* بمعنى *phases* فى اللغة الإنجليزية .

عنة [. كانه استحسن اصابعها واستفتح اشارتها اليه بالدواع ؛ وهذا خطأ في هذا] للمخفى . اقتره ما سمع قول جرير :

أنتنسى إذ تروءى منى سلسى
بفرع بشامة ؟ سقى البشام !

فدعا للشام بالساقيا ؛ لأنها ودعته به فسر بتوديعها . وأبو تمام استحسن أصابعها ، واستفتح اشارتها [مودة] ؛ ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبة بالتوديع لا يستطعها إلا أجهل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالفرز ، وأغلظهم طبعا ، وأبعدهم فيها ^(٣٧) .

وفوت الأمدى أن يلوذ مغزى بيت كل من أبى تمام وجرير ؛ فدعوة الشاعر الثانى أن يسقى فرع البشام ليست تعبيراً عن السعادة بل إنها تنشى بالخزن والشور بالحسران واليأس . وكان ينبغي أن يكون الأمدى أول من يعرف أن هذه الدعوة انحلت من دعوة الشاعر التقليدية (في الموروث الشعرى) للقيام المهلدة والديار للهجرة ، حيث كانت المشوقة تقيم وقيلتها ، وحيث أن يعودوا إليها أبداً . ومن ثم فإن هذه الدعوة تتضمن قولاً أسفياً بحقيقة أن الشاعر لن يرى حبيبته مرة أخرى ؛ وهو يحاول البحث عن ترمزة وسوى بالأمل في أن موقع حبيبها سيزدهر بالساقيا . وبالتسوية للاسقاط الأمدى على بيت أبى تمام فإنها تنتم عن شدة من السلبية . ذلك أن الشاعر في الواقع قد ميز بين جمال إمامة الحبيبة وإشارتها وهى تودع ، والمخفى الريحب والمخيف لهذه الحركة . وأبرز الشاعر هذا الجانب المزوج الذى جعل لحظة الفراق والدواع بين الحبيين عملة بغض من الماطقة والإثالة .

على أننا لا نناول هذه الأظنة أن ثبت أن أحكام الأمدى كانت دائماً خاطئة . بل إن كثيراً من أبيات أبى تمام التى خصها الأمدى بالنقد تحتوى حقاً على استخدامات غير مناسبة للكلمات ، ومنها بعض التشبيهات المرتبكة ، أو على الأقل أفقر المفهومة . وما نناول إثباته هو أن أساس أحكام الأمدى النقدية ليس صالحاً من وجهة نظر موضوعية كما يظن بعض النقاد المحدثين . فالأمدى في الغالب يدين أبى بيت يجد فيه ما بعده هو شخصياً عروباً على الاستخدام العلم أو الصورة التقليدية ، سواء أكان هذا الاستخدام أو هذه الصورة جليهاً جلالاً فريداً أو مرتبكين ارتباطاً مطبقاً . لم يستطع الأمدى أن يميز بين التوسيع والترقيم البارعين في العناصر التقليدية في سبيل خلق صور شعرية جديدة ومؤثرة من ناحية . والمحاولات غير الموفقة من جانب الشاعر لاستخدام الاستعارات القديمة بطرق جديدة ، فوصل إلى نتائج مضطربة من ناحية أخرى .

ولنضرب مثلاً على التشبيهات غير الموفقة لأبى تمام في الأبيات التالية :

« وقال (أبو تمام) :

فلو سبت بملحود أعتاق السورى
وحطمت بالإتجاز ظهر السوهد

حطم ظهر المودع بالإتجاز استمارة قبيحة جداً ، والمخفى أيضاً في غاية الروامة ؛ لأن إتجاز المودع هو تصحيحه وتحقيقه ، وبذلك جرت العادة أن يقال : صبح وعد فلان ، ونحقت ما قال ، وذلك إذا أنجزه ؛

فجعل أبو تمام في موضع صحة الودع حطم ظهره ؛ وهذا إما يكون إذا أسقط الودع وكتب (لا) تراهم يقولون قد مرّس فلان وعده ، وعطله ، ووعده وعداً مرضياً ، فإذا أخلف وعده فقد أسأته ؛ والإخلاف هو الذى يحطم ظهر المودع ، لا الإتجاز ، ولا أخذه بفساد ما ذهب إليه ، وكان ينبغي أن يقول : وحطمت بالإتجاز ظهر المال ؛ لأن الودع حيث كان يصح وسلم ، وظلف المال ^(٣٨) .

حاول الشاعر في هذا البيت أن يخلق الغموض السطحي نفسه كما فعل في بيت سابق ، حيث وردت صورة « رفقى حواشى الحلم » . لكننا هنا في هذه الحالة لا نصل إلى حل نهائى مرضى . ويبدو أن الشاعر يصف الودع بالخير الذى يقلق عاقل الإنسان ، ومن ثم فإن إتجاز هذا الودع يأتى بمثابة كسر هذا الخير . تمثل الحل في النخل السابق في الرجوع للظاير التقليدية للاستمارة ؛ أى « بزة التحمل » ؛ وهو حل مالوف ومن السهل إدراكه . ولكننا في هذه الحالة نجد الاستمارة الأساسية ، أى كسر ظهر المودع بتقبله ، غير مالوفة ولا هى مبنية على قياس من السهل فهمه .

والنخل الأخير في هذه المجموعة سيوضح كيف أن الاستخدام التقليدى لاستمارة معينة في إطار صورة شعرية تقليدية يمكن أن يكون حائلاً دون استخدامها في صورة شعرية أخرى استمارة لشىء آخر ؛ هذا ما يراه الأمدى :

« ومثل هذا البيت الأول في الفساد ، أو قريب منه ، قوله :

إذا مارحى طارت أفوت سلعاً
رحى كسل إتجاز حل كل سوهد

وهذا إتلاف للمودع وإسالة ؛ لأنه جعله مطحوناً بالرحى ؛ وإما ذهب إلى أن الإتجاز إذا وقع بطى الودع ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن الودع ليس ضد الإتجاز ؛ فإذا صح هذا بطى ذلك ، بل الودع الصالح طرف [من] الإتجاز ، وسبب من أسبابه ؛ فإذا وقع الإتجاز فهو تمام الودع ، وتصحيح له وتحقيق وتصديق ، فهو في الاستمارة خالف ، والمخفى الصحيح قوله :

أجلهم رداً وكفأ لنخل
وأفسرهم رداً إذا صرح الودع

فصوبح الودع هو أن يحلّفه الودع فيطال ، ولا يصح ؛ لأنه من صوح الثبت : إذا جف ^(٣٩)

وعندما ينحصر هذا البيت لعملية تمحيص منطقية فإن تعد الأمدى له ومقارنته بكسر ظهر المودع في النخل السابق يدون على غير أساس . فظن الفصح وتحمله إلى دقيق لا يبدو مؤشراً على التعمير ، ولا يبدو مجازاً غير منسب للتعبير عن إتجاز المودع . وعلى أية حال فإن أبى امرئ ، بالغ الشعر الجاهل يعرف من معلقة زهير - حل سبيل المثال - أن طحن الطاحونة هو التشييع التقليدية لاشتداد الحرب ولكثرة القتل وسقوطهم على أرض للمركة . وهكذا فإنه بالنسبة لقارئ الشعر العربى توصى صورة طحن المودع في طاحونة بتعميره وزواله لا بالنتيجة به وتنقيته ^(٤٠) .

إن تحليل القسم الذى اقتره الأمدى لأخطائه أبى تمام يكشف بصورة

نقلت له لما نطى بصلب وألفد إصجزاً ونساء بكلكل

وقد عاب امرأ القيس هذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني (والاستعارات) ولا المجازات ، وهو في غلبة الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وانتقل صدوره للدهاب والانبعاث ، وترادف أعضائه وأواخره شيئاً فشيئاً ، وهذا عندي متعلق بجميع نموت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويتربص تصرفه . فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجزاً مراوحة للوسط وصلاً متتلاً في نومه ، حسن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب ، ويجهله متعلباً من أجل اعتداده ، لأن نطى ويُمَدُّ بمنزلة واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نومه . وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له . وكذلك قول زهير :

وَعُرَى لِفَرَسِ الصُّبَا وَدَوَاحِلِهِ

لما كان من شأن ذي الصُّبَا أن يوصف أبداً بأن يقال : ركب هواه ، وجرى في ميدانه ، ويصح في عتاته ، ونحو هذا ، حسن أن يستعير للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل للزروع أن تمرى أفراسه ودواحله ، وكانت هذه الاستعارة أبهى من ألق شيء مما استعيرت له ^(١٦) .

وفي حين يبدو دفاع الأمدى عن هذه الآيات ذكياً ووضاه فإن اعتراضه على تشبيهات أبي تمام تبدو في الضال على غير أساس واضح :

« ولما قول أبي تمام : « ولين أئندع الدهر الأبي » ، فأي حاجة إلى الأخذ عن يستعير للدهر ؟ وكان يمكنه أن يقول : ولين معطف الدهر الأبي ، أو لين جوانب الدهر ، أو خلأق الدهر ، كما تقول : فلان سهل الخلأق ، ولين الجانب ، ومعطاً الكنايف ، ولأن الدهر قد يكون سهلاً وحزناً ، وليناً وخشناً ، على قدر تصرف الأحوال فيه ، فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع ، وكانت تنوب [له] عن المعنى الذى قصدته ، ويتخلص من قبح الأخذ ؛ فإن في الكلام تشبهاً « ألا ترى إلى قوله ما أحست وأحسها » :

لسيلق نَحْنُ في وسنات عيش
كأن الدهر عنا في وثاق
وأياماً لنا وله لندنا
غنيينا في حواشيها الرقاق

فاستعار للأيام [رقة] الحواشى ، وقوله :

أيامنا مصفولة أطرافها
بك ، والليالي كلها أسرار

وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام الأوتل قوله :

سكن الزمان فلا يدُ منمومة
للمحادثات ولاسوم نُدُعر

أساسية موقف ناقد محافظ يرفض رفضاً مبدئياً وبصفة خاصة عناصر التفكير التأملي وتطبيقاتها الأدبية ، وتنبئ القياس والاشتقاق والتأويل ، وهي السمات المميزة لأسلوب أبي تمام وليدع الشعر بصفة عامة . وهذا الرضا المبدئي لكل الآيات التي تنطوي على مثل هذه العناصر المنطقية الخاصة بالإدراك وتكوين المفردات ورسوم الصورة الشعرية فإن الناقد قد عجز عن التمييز بين عوارات الشاعر التجديلية الناجمة من جهة ، وتلك للمخفة من جهة أخرى ، وتلك من منظور أدبي فني .

٣ - البديع عند أبي تمام

وفي القسم الثالث من « الموازنة » الذى يتناول فساد العبارة والمعنى السوء والمجاز المريب والتأليف أو الترتيب المرتبك وغير الحميد ، يكرس الأمدى أجزاء خاصة لأنواع البديع الثلاثة عند ابن المعتز ، أى الاستعارة والتجنيس والمطابقة . ويرى يشير حفظة للثلاثين : رد العجز على الصدر والمذهب الكلامي إلى ثبوت عدم اتساجلها الفعل مع الأنواع الأخرى . وتقرير ابن المعتز في هذه الأجزاء واضح ، رغم أن طريقة البرهان قد تغيرت . يزعم الأمدى أن إسراف أبي تمام لا يقع فقط في توليد ذلك الطراز من الوسائل البلاغية المروجية في شعر الفداس ، بل في أنه قد اتخذ نموذجاً له الأمثلة القليلة للعبة من هذه الوسائل التى وجدت لدى الفداس ، فحوس فيها بدلاً من الاكتفاء بالأمثلة الحميدة ، التى تعد عريضة أصيلة ^(١٧) .

وهصور الجزء الخاص بالاستعارة مفهوم الأمدى التقدي ومنهجته خير تصوير ، كما أنه يلقى مزيداً من الضوء على تأثير نظريته للمحافظة على نتائجه التقدي . إنه يستهل هذا الجزء بآيتين وعشرين مثلاً بما بعده من الاستعارة قبيحة ، في شعر أبي تمام . وينطوي نصف هذه الأمثلة على فكرة تشخيص الزمن أو الدهر . وعندئذ يوجز رأيه في هذه الأمثلة بقوله :

« وأشبه هذا مما إذا تبيته في شعره وجعلته [كثيراً] ، فيحصل كما ترى - مع شذاعة هذه الألفاظ - للدهر أخدعاً ، ويذا تقطع من الزند ، وكأنه يصرخ ، ويجعله يشرق بالكلام ، [ويفكر] ويستم ، وأن الأيام بنون له ، والزمان أبلى ، وجعل للمدح بدا ، وللفصائله مزمار إلا أنها لا تنفخ ولا تفر ، وجعل للمعروف مسلياً تارة ومرسداً أخرى ، والحادث غداً ، وجعل لدى المملوح بزعمه جليلة حتى خر صريعاً بين أيدي فصائله ، وجعل الجعد ما يميز عليه الحروف ، وأن له جسداً وكبداً ، وجعل لصراف النوى نفاً ، ولألمن قرحاً ، ونظن أن البيت كان دهرأ حالكاً ، وجعل لأيام ظهراً يركب ، والليالي كلنا عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والفقر كأنه ابن الصباح الأبلق ، وهذه استعارات في غاية القبياسة والمجاعة [والندقة] والبعد عن الصواب ^(١٨) .

وبعد ذلك يجلي الأمدى بقدر كبير من عمق الرؤية أمثلة عما بعده مجازاً عربياً تقليدياً من شعر الفداس ومن القرآن . وفي هذه السطور يمكن أن يرى بوضوح شديد المفهوم التقدي للأمدى :

« ولما استعارت العرب المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو شوبهه في بعض أحواله ، أو كان سبياً من أسبابه ؛ فتكون اللفظة المستعارة حيزت لاقتة بالشء الذى استعيرت له ، وصلاكمة لعناه ، نحو قول امرئ القيس :

الشديد من ابن المعتز وإبعاده عن الجاحظ . فبالنسبة للأمدى لا تكون التشبيهات الغريبة أو الجديدة جميلة ولا هي نتائج ملائمة لتأريخ متجددة ، ولكنها - مثل أنواع البديع الخمسة عند ابن المعتز - بمثابة تقليد لطراز من التشبيه الموجود عند القدماء - ولو بصفة نادرة . على أن قدراً كبيراً من هذا التقليد قابل للاقتداء :

« وإنا رأى أبو غلام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء فاحتذاه ، وأحب الإبداع ، والإغراب بإيراد أمثاله ، فاحتجب ، واستكثر منها .

فمن ذلك قول ذى الرمة :

تَسْمُنُ بِأَفْوَحِ الدَّجَى نَصْدَعْنَه

وَجَزَّزَ الْفَلَا ضَعْفُ السُّيُوفِ الْفَوَاحِ

فجعل للدجى يا فروعاً :

وقول نابط شراً :

نَحْرُ وَقَابِجٍ حَتَّى نَزْمَانَا

وَأَشْفُ الْمَوْتِ مَنَجَّرُهُ رَثِيمٍ

فجعل للموت أنفاً .

وقول ذى الرمة :

يُحْمَرُ فَمَلِكُ الْقَوْمِ عَرَّةَ نَفْسِه

ويقطع أنف الكبيره عن الكبير

فجعل للكبيره أنفاً «(٢٧)» .

لقد أصبح الآن واضحاً بصورة ملموسة أننا يبرز اختلاف في التفكير والإحساس . وليس الأمر - كما يظن الأمدى - غروباً علمي اللوق العرن من جانب أي تمام . وإذا قارنا الفقرة المتقطعة نرا بملاحظته حول التشبيه العرنى الحميد ، التي سبق أن أشرنا إليها ، فإن تفرق الأمدى بين التشبيه المناسب والتشبيه المرف في الشطط يبدو تصنياً . مرة أخرى يلزم التنويه إلى أن الأمدى - كما يبدو - لم يظن إلى ظاهرة التشخيص الغالية في هذه التشبيهات ، ومن ثم يجد في هذا الجانب غروباً غريباً . وفي المثل الثالث المذكور منذ قليل ليس صحيحاً تماماً أن نرشح التشبيه بمجرد القول إنه ينسب الألف إلى الكبيره ، فالأصح أن الكبيره يشخص بوصفه رجلاً متكبراً . وهنا نهدر الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم لفظة «أنوف» للتصريح عن هذا المعنى ، وهي مشتقة من أنف . ومن ثم فهي في الأصل تشير إلى الشخص الذي يسير رافعاً أنفه إلى أعلى . ومن ثم فإن قطع أنف مثل هذا الرجل أو جوده معنى تحقيره . مثل هذا الطراز من التشبيهات يقوم على تشخيص للمعنى المجردة وتجسيدها وهو ما يدينه الأمدى بوصفه غروباً على اللوق العرنى التقليدي . وهو بالضبط الطراز الذي يمتدحه الجاحظ بوصفه عيلاً للقوق العرنى ، وبعتمبالنسبة له إنما إنما «(٢٨)» :

« حُمُ سَامِعِدِ الْحَمَرِ الْبُيْضَى يَحْسَى بِهِ

وَسَاخِرِ كَفِّ لَا تَنْسَوهُ بِسَامِعِدِ

قوله : «هُم سَاعِدُ الْحَمَر» ، إنما هو مثل ، وهذا الذي تسميه الرواة

البديع . وقد قال الراعي :

فقد نراه كيف يغلط الحسن بالفتح ، والجديد بالرفع ، وإثما قبح الأندلس لما جاء به مستعارةً للدمر ؛ وأوجاه في غير هذا [الموضع] ، أو أن [به] حقيقة يوضحه في موضعه ، ما قبح «(٢٩)» .

وفات الأمدى أن أباً غلام لا ينسب أهل الرقية أو مؤخرة الرأس للدمر فحسب ، ولكنه أيضاً يشخص القدر ، ومن ثم يصفه بالتعبير الاصطلاحي «لبن الأندلس» ، بمعنى من لا يصادم بل يستسلم ويلين ؛ ونقيضها «شديد الأندلس» ، بمعنى لا يستسلم ولا يلين . وهكذا يقول الشاعر :

يَا دَعْر قَوْمٍ مِنْ أَعْدَائِكَ لَدَدٍ

أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَتَمَّ مِنْ حُرُوكِ

ويقول أيضاً :

سَالَسَكَ فَرْجَةُ الْبَلْبِ الرُّعْصَى

وَلَيْنَ أَحْمَادِ الْعَمَرِ الْهَرِصَى «(٣٠)»

وفي سياق هذه الآيات لا يستقيم نقد الأمدى للتشبيه بأنه متصف تماماً . ففي المثل الأول يحذف الشاعر القدر لعدم علاقته وتسته ، ويشخصه على أنه قلب الطبع وأترق ومهمل . ومن ثم يصنع الشاعر القدر أن يشتد ، أي أن يصبح غير مستسلم (شديد الأندلس) للهورى والخيال . وفي المثل الثاني يحذف الشاعر عن لمه في أن القدر الذي لا يرحم ولا يستسلم سوف يكون سلباً معه ولينا . ويعزز الشاعر تشخيصه للقدر باستخدام عبارة «لبن أندلس» مع الدمر ؛ بمعنى لبن القدر ويصره .

ومثل آخر يتخذ فيه الأمدى أباً غلام على تشخيصه للدمر ، هو البيت التالي :

إِنَّمَا لَيْسَتْ عِلْوُ دَعْرٍ كَأَنَّهَا

لِيَالِيهِ مِنْ بَيْنِ الْبَلْبِ صَوَارِكُ «(٣١)»

وفي تصورنا أن الأمدى يدين هذا البيت لا لجلته وإنما لأنه أثار حفيظته الشعرية أو غير الشعرية . وعلى أية حال فكما يعلق أبو العلاء المصري (مات ٤٤٩ هـ) حول هذا البيت فإن احتساب الخفيض (الطمت) عاراً وشئراً كان أمراً مستغرباً في الفكر العرنى ، واستخدام الطمت مجازاً للنب والحب كان تقليدياً وقوياً :

« هوارك » أي خفيض ، يقول صرتم في حال كان أوقاتكم فيها هوارك نسيم ، لأنها نعمة ؛ وإذا وصف الرجل بأنه قد دخل في غدر وماتم ، قيل كان عليه ثياب الخافض . قال جرير :

وقد لبست بعد الزبير مجاميع

ثياب التي حاضنت ولم تفعل النعماء «(٣٢)»

وفضلاً عن ذلك فإن عجز الأمدى عن أخذ هذا البيت في إطار سياق القصيدة في جعلها قد جعله يفقد القدرة على التوفيق للمكامل والمعدل لوقع هذا البيت ومدى ملاسة الجواز الذي جاء بمثابة الاحتام لفقرة مؤثرة تقوم كلها على أساس من صورة الجلب/الحصب أو فكرته .

وتصور معالجة الأمدى للاستعارة في شعر أي تمام مرة أخرى اقترابه

فَمُ كَامِلُ السَّعْرِ الَّذِي يَشْقَى بِهِ

وَمَنْكَبِهِ إِنْ كَانَ لِلسَّعْرِ مَنْكَبٌ

وقد جاء في الحديث : (موسى الله أشدُّ ، وساعد الله أشدُّ) .

والبدیع مقصور على العرب ؛ ومن أجله فالتفت لفتحهم كل لغة ، وأثبت على كل لسان ^(٢٩٠) .

٤ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري

وعندما نصل إلى ما هو مفترض أن يكون أهم وأغزر جزء في كتاب الأمدى ، أي « الموازنة » نفسها فإننا نجد ، على نقض ما توقعنا ، أنه لم يستيق شيئا ليقوله ؛ فهذا الجزء إضافة كمية لا لزوم لها في الكتاب . ويرغم ميل الأمدى إلى إظهار معرفته الواسعة في الأدب واللغة ، فإن الجزء المختص في الكتاب يخلو من أية أفكار أدبية جديدة ، ولا يتمتع بمنهج سليم . ومع ذلك فينبغي علينا أن ندرس هذا الجزء حتى ولو كان ذلك من باب تأكيد ملاحظتنا السابقة .

في قسمين صغيرين يقدمان للجزء الخاص بالموازنة ، وبمعلنان المتوازنين التاليين « باب في فضل أبي تمام » ، و « باب في فضل البحتري » ، يحاول الأمدى أن يتناول النقطة الرئيسية في الجدل النقدي الدائر إبان القرن الرابع حول « اللفظ والمعنى » . وفي القسم الخاص بأبي تمام يدافع الأمدى عن أولوية المعنى :-

« وجدت أهل الصَّفة من أصحاب البحتري ، ومن يلزم طبعهم الشعر دون متكلمه ، لا يملحون أبا تمام عن أبيط المعاني وديقها والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ؛ ويقولون : إنه وإن اختلف في بعض ما يورد [منها] فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر [مما يوجد من السخيف المسترذل ؛ وإن اهتمامه بمكانة أكثر] من اهتمامه بتعظيم ألفاظه ، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وإنه إذا لاح له أعرجه بكى لفظ استوى من ضعيف أو نوى . وهذا من أجل ما سمعت [من القول] فيه .

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطليعتهم ، وهو لطيف المعاني . ويهله الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ؛ لأن الذي في شعره - من دقيق المعاني وبدیع الوصف ولطيف التشبيه وبدیع الحكمة - نوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتغل من ذلك على نوع أو أنواع . ولولا لطيف المعاني ، واجتهاد امرؤ القيس فيها ، وإقباله عليها ، لا تقدم على غيره ، ولكن كسائر الشعراء [من] أهل زمانه ؛ إذ ليست له فصاحة تصرف بآلياته على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم ^(٢٩١) .

ويعجب المرء كيف أن الأمدى وهو صاحب مثل هذه النظرة النافذة في شعر امرؤ القيس يمكن أن يخفى في إحراكه أن شعر أبي تمام قد يقع في حلوة الضلالة والفضيحة إذا حذف الشاعر كل هذه العناصر المميزة له ، التي يرى الأمدى أنها غير محببة . وعلى أية حال فإنه - بعد هذا الدفاع السافر عن أولوية المعنى وخلق الجميل من الصور الجميلة والرشيقة - يبدو في الباب الخاص بفضل البحتري أنه يعمل من رياء ، أو حتى يدل فيه ويتناقض ما سبق أن قرره . فما هو جديد في شعر أبي تمام يفرضه الأمدى على أنه ابتداء ضليل ، وتغيير حقير لا معنى له ؛ في حين يعلن أن شعر البحتري هو الأفضل ، لبلافته وسلامته تصويره ، بغض النظر عن المعنى :

« وينبغي أن تعلم أن سوء التكايف ورداعة اللفظ يذهب بطلانة المعنى الدقيق ويفسده ويضعفه ، حتى ينجوح مستمعه إلى [طول] تأمل ، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره .

« وحسن التكايف وسرعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف به حسناً ورونقاً ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعد ، وذلك مذهب البحتري . ولهذا قال الناس : لشعره فينباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام .

وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نقش العير على غد الجارية الفحيجة الوجه ^(٢٩٢) .

وعلى أية حال فإن العبارة الأخيرة هي التي تعطي أساس الموازنة الفعلية ونضر حيوي .

لقد بقي الأمدى موازنته أو مقارنته بين الشاعرين وفقاً للمعاني أو الصور الأكثر شيوعاً في المصيدة التقليدية . وهكذا فإنه يبدأ بالصور الواردة في « السبب » التقليدي ، أي في « المقدمة » ، وينتهي بتلك الواردة في « الرحيل » أو « المديح » . ولكل صورة أو معنى يورد الأمدى ، مع بعض الشرح أحياناً ، أمثلة عدة من كل شاعر منها . ثم يخصص هذا الجزء بالإفصاح عن حكمه عليها ، فيوضح أي شاعر منها قد أجاد التعبير عن هذه الصورة أو تلك على نحو أفضل من زميله . وفي بعض الحالات تسفر المقارنة عن نتيجة التعادل بين الشاعرين . وفي كثير من الحالات يورد الأمدى أمثلة من شعراء آخرين غير الشاعرين موضوع الموازنة أو المتنافسة . كما أنه يضيف تعليقاً نقدياً على الآيات المتنافسة . ويرغم أن ظاهر هذا المنهج يبدو موضوعياً وعلميياً فإنه في الواقع ، ويتكونه في حد ذاته ، يأتي دائماً على حساب أبي تمام . إن أقوى نقاط الدفاع في أبدي المؤيدين لأبي تمام هي - كما ذكر الأمدى نفسه - أصالته وابتداعه لصور شعرية جديدة . إن من الواضح أن معصلة أية مقارنة تقوم بصفة مطلقة على أساس قواعد الصورة الشعرية التقليدية بين شعر أبي تمام وشعر البحتري الأكثر تقليدية في توجهاته ستكون - أي معصلة مثل هذه المقارنة - معروفة سلفاً . وحلاوة على ذلك فيرغم أن الأمدى قد أمدنا بقائمة يمكن الرجوع إليها في أي وقت لأنها تضم الموضوعات والصور أو

عنه على نحو تقليدي وغير مباشر من خلال التركيز على وصف "رحيل والأطلال". ومن هنا فإن التقابل البيوي عند أبي تمام بين العبارة الأولى والعبارة الثانية « ولا الديار ديار » يوحى في براعة نادرة بأن الديار المهجورة هي مجرد العلامة الخالية للظاهرة لتغير الأحوال لدى الشاعر ومعشوقته داخلياً وروحياً .

وبالمثل فإن عبارة « خف الهوى » تتضمن أيضاً لعباً بالكلمة التي تضم كلا من تأثير مرور الوقت على المحب وتأثير العناصر الكونية (الهواء) على الديار . فهي في الأولى تعني أن العاطفة قد شحبت ، ونشئ كذلك بأن الرياح قد هبت بخفة وسرعة . وفي النهاية تأتي العبارة الأخيرة « وتولت الأوطار » ، التي قد تعني إما أن المحبين قد حوّلوا رغباتها إلى اتجاهات أخرى ، أو أنه - وفقاً للتصوير المعتاد في القصيدة التقليدية - قد تم رحيل قبيلة المعشوقة عن الديار ، حيث انطلقت تبحث عن الكلا في مرعى جديد ، وديار جديدة . وهكذا فإنه بالنسبة للشاعر يكتب الغياب أو البناء التركيبي القياسي وظيفة دلالية وأدبية . فهو يساعد على التعبير بصراحة عن المحتوى الرمزي والسيكولوجي للصورة الشعرية التقليدية . وعلى أية حال فإن رشاقة هذا البيت وصفه قد ألفتنا من بين أصابع الأملى .

ويرهن مثل آخر من شعر أبي تمام على صحة النتائج التي توصلنا إليها . فمثل الرغم من أن الأملى يفهم للمعنى أو الصورة الجملة للآيات ويقلها فإنه في النهاية ينيلها ، لأنها تضم عناصر جديدة يرى أنها غير شاعرية :

« قال أبو تمام :

من سجايا الطول ألا تحبها
لصواب من سفلة أن تصويها
فاسألها وأجمل بكك جوابها
تجد الشوق سبلاً ومجيها

وقوله : « فاسألها وأجمل بكك جوابا » ، لأنه قال : من سجاياها ألا تحب ، فليكن بكك الجواب ، لأنها لو أجابت : أجابت بما ييكك ، أو لأنها لما لم تحب علمت أن من كان ييبب قد رحل عنها ، فلوجب ذلك بكامك .

وقوله « تجد الشوق سبلاً ومجيها » ، أي أنك إذا وقتت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها ، ثم بكيت شوقاً أيضاً إليهم ، فكان الشوق سبباً للسؤال ، وسبباً لليكاه .

وعنه فلسفة حسنة ، وملعب من مذاهب أبي تمام ، ليس حل لمذاهب الشعراء ولا طريقتهم ^(٢٤) .

وبحالة الأملى الضلّفت ذاته السمات الأدبية التي تعطي هذه الآيات جالاً ولغزاً باقياً . ففي المقام الأول يقبّل الشاعر الشكل التقليدي الذي كان فيه صاحب المحب هو الذي يؤنبه على سؤاله المبتى ، ويكاهه بلا طائل على أطوال المعشوقة . فهنا نجد الرقيب هو الذي يشجع المحب لكي يطلق ويسأل ويكي ، فالكاه هو الإجابة الوحيدة التي يستطيعها . وهذا نتاج أخص لا فلسفة فيه إن شئت الدقة . وفي الشطر الثلث من البيت الثاني نجد الإزدواجية المقصودة ، التي يدين لها البيت كله بالحلاوة والطلاوة . فهو يمكن أن يقرأ بمعنى أنك

المحتويات في القصيدة العربية التقليدية ، فلهذا قد عجز عن التعامل مع مفهوم القصيدة بما هي شكل أدبي متكامل . ومن ثم فإنه - وهذا هو الأهم - لم يكن قادراً على التعامل مع أي تعقيد في هذا الشكل . وهكذا فإن الكثير من قصائده لم تلم البازرة والتميزة ، والتي تستمع بالبناء الشكل التقليدي - وهي نقطة عوربة في نقد الأملى - لم تدخل حدود نطاق المقارنة التي عقدها الأملى ؛ وذلك لأنها لا تدفع إلى السطح تلك العناصر التي يركز عليها الأملى بوصفها موضوعات رئيسية في نقده . مرة أخرى ينبغي أن نوضح وجهة النظر النقدية المحافظة التي يمثلها الأملى ، وضوحاً أن الشعر الجيد هو الشعر الذي يعبر في إطار تقليدي عن مجموعة متميزة من الصور السابق تداولها . وصفوة القول أن ما يقبّله الأملى بحق هو أي من الشاعرين التصق بعمود الشعر ؟

والمثل التالي يوضح كيف أن الأملى يصير دائماً على تطبيق مبادئ المحافظة تلك ، وكيف أحيات مبادئه التقليدية قدرته النقدية عجزاً واضحاً :

« وقال أبو تمام :

لا أنت أنت ولا الديار ديار
[خفت الهوى وتولت الأوطار]

قوله : « لا أنت أنت » لفظ من الفاظ أهل الحضر ، مستهجن وليس جيد . لكن قوله « ولا الديار ديار » كلام معروف من كلام العرب ، مستعمل حسن . أي ليست الديار ديار كما عهدت ، مثل ما يقال في الإنجيل :

إذ الناس ناس والزمان زمان

أي كما عهدت . قال جرير :

وكنا عهدنا الدار والدار مرة
هس الدار إذ حلت بها لم يمتعمرأ

وكما قال ابن حطان في النض :

أنتكرت بعدك من قد كنت أصرفه
ما الناس بعدك يا مرفس بالناس

فهي أبو تمام على هذا قوله : « لا أنت أنت » ، أي لست أنت الذي كنت تعهد مجاً وإعفاً ، ذامعة ، أي قد تغيرت وتغيرت الديار ^(٢٥) .

ويقوم اعتراض الأملى على عبارة « لا أنت أنت » على رفضه للغياب في الأساليب التركيبية كما سبق أن أشار محمد متون ^(٢٦) . وفضلاً عن ذلك فهو يصفه عامة بتفق مع رفض الأملى للغياب في تكوين المقدرات والصور الشعرية ، كما لاحظنا في الأمثلة التي ذكرناها في البداية . ولكن كم كلف هذا الالتصاق بالبيداء التقليدية الأملى ! إن هذا البيت الذي يتفقه يتمتع بقدر كبير من البراعة والجمال . فالأول يأتي التناقض الظاهري في « لا أنت أنت » ، والمقصود به التعبير عن معنى الشعور بالحسران الذي لا عوض عنه ، ورسم صورة لتغيير الذي لا يمكن إصلاحه على المستوى الشخصي والسيكولوجي . وهذا هو المعنى الذي كان الشاعر المرعى القديم يعبر

لمب فارغ بالألفاظ ، ولا تشخيص تصفى للأشياء ، وإنما نحن بصدد عبارة مكثفة من حيث القيمة الأدبية والشعرية .

وبالطريقة نفسها في المثل الثاني يعمل الشاعر بمسوى عال من التقييد الأسمى الذي لا يستلعب أو لا يريد الأمدى أن يسمو إليه . فالتائد تقوته عملية اللعب بكلمة « قد » ، ومن ثم التداخل الناجم عن هذا اللعب بين الموضوعات الشعرية التي تغطي لهذا البيت معناه الحقيقي . فبنية هذا « القد » إلى مصاعب الرحلة عبر الصحراء فإن الشاعر يجعلها تشابه مع الاختبارات الأخرى التي تثبت الرجولة الحق ، ولا سيما في ساحة الوعى . غير أنه في المعركة يستحث الشباب من النبلاء - فوق عيوبهم الرشيقة - أقرانهم على صهوة خيول نجلة أيضاً ، يلهمهم هم وأعدائهم الأمل في المجد والنصر . أما رحلة الصحراء فلا تقدم لهم عظمة ولا عبداً ، فليس لتبنا سرى المتابع والمصاحب والحمران . ومن هنا كان قلما القبيح والكبر . وعلى مستوى آخر يمكن أن تؤخذ وقته بما هي مصدر للقلل وقته الذي هو مثل الفعل « قطع » الذي يعنى « عبر » (الصحراء) . وهكذا فإنه في السياق الشعرى للرحيل القليل تشير « قد » لا مجازاً إلى قوام الرحلة أو شكلها بل إلى عبور الصحراء وكل ما يرتبط بها في الشعر ، ولا سيما تفرق القبائل والغزاق بين العشاق وقطع الروصل^(١٧) .

ويتمثل صبر الأمدى في أحكامه التقيدية وتبدي عذوبة خياله الأسمى ، في المقارنة التالية التي يقدم فيها الناقد تفسيراً خاطئاً - وهذا ما يثير العجب - كبيت نمائز لا ي قام ، حيث يقرر تفضيل مقطوعة غنائية تقليدية للبهرى عليه :

« وقال أبوتنام :

طلل وقفت عليه أسكاه إلى
أن كاد يصبح ريمع لي مسجدا
وظللت أشهد وأشهد أهله
والحزن غننى ناشداً أو منشدا
سقى لمههك الذى لو لم يكن
ما كان قلبى للصباية مسمدا

قوله : « إلى أن كاد يصبح ريمع لي مسجداً » كأنه أراد أن يؤكد طول وقوفه في الریمع ، كما يفق الفصل في السجدة ، وربما أطال الوقوف .

أ قوله : « وظللت أشهد » أى أمرته أصحابي ، وأقول : هذا هو الربع أو الطلل ، يقال : أنشدت الصالة بالالف ، إذا عرفت ، وأنشدتها إذا طلبتها - فقوله : « أشهد أهله » أى أطلهم كما يطلب النشد خالته .

والحزن غننى ، أى صاحنى في الحالين .

وهذه أبيات لا حلاوة لها ، ولا حلاوة عليها ، ولكن الحلو المذب - على هذا الوزن - قول البهرى :

عهدى بريمك للغزاق مسمدا
نضيت يفلتة كنه فتأبدا
بخلت جفون لم تُعرك مرموها
وقسا فؤاد لم يمت بك مُقصدا

متجد أن شوقك هو الذى يسأل ويحجب بالبكاء ، أو متجد الشوق عندما تسأل وعندما تحجب .

وهذه بالطبع حيلة شعرية خاصة لا يمكن إلا أن تكون غريبة وغير مقبولة في عالم القلصة .

ويروغ هذا الالتزام التزمتم بالماتية التقليدية المحافظة ، يبدو أن الأمدى قد أغفل حقيقة أن شعر أبى غام هو أيضاً نتاج هذه القيم الفنية التي اعتنقها الشاعر وقبلك بها وطبقها ، وليس نتاج الصدقة أو عذولة نظم الشعر بلا خطة أو توجه سليم . وفي حين نجد الأمدى - من جهة - لا يدين مبدأ التجديدات الأسلوبية التي تبناها المحثون ، فإنه يرفضها ويصدح غلواً عندما تصل إلى غابيتها المنطقية . إنه على سبيل المثال يقرر :

« غير أن ، الشعراء المتأخرين قد اصطلموا على أن جعلوا البين والفرق والنزى كالأشخاص ، وجعلوها الحائلة بينهم وبين من يبرونه ، فهم يستمرون الأطفال لها ، فرجما حسنت الاستمارة لها ، ورجما قبحت على حسب مواضعها في الإغراق والاقتصاد^(١٨) .

ولكن الأمدى عندما يستكشف عند أبى غام ، بعض الأمثلة على التشخيص ، سواء للفرق أو الرجل أو القدر ، يستيظ غصياً :

« رحل المزماء مع الرحيل كما
أعلنت مهبوماً على ميمدا
وكان ألتة النوى مصدوعة
حتى تصدع بالفرق فؤادى

وأفتدة النوى مصدوعة يشبه قوله :

« وكم أبرزت منكم على قبيح قلما
صُروف النوى بين مُرهف حسن القد

وما أظن أحداً انتهى في الجهل ، والى ، وألكنة ، وصيقن الحيلة في الاستمارة ، إلى أن جعل لصروف النوى قدماً أو أفتدة مصدوعة - غير أبى غام^(١٩) .

وعلى أية حال يبدو أن الأمدى لم يتعجب على نحو كامل منلول المجاز ففى أبيات الشاعر . في المثل الأول ذاته أن يعطى إلى اللعب بكلمة « مصدوعة » ، لأن الفعل « صدع » لا يعنى قطع « كسر » بل يعنى أيضاً - مثل « قطع » - « عبر » (الصحراء) . وهكذا فإن الشطر الأول يعنى « كما لو أن أفتدة النوى (أى الأراضى) قد قطعت (أى تم عبورها) » ، وبالمثل أو التجنيس يمكن أبى غام أن يكون أقرب الصحراء قد كسرت . إنه إذن يؤدى وظيقتين شعريتين : الأولى إلى تطلع حالة الشاعر الداخلية على الإطار الخارجى ، أى الطبيعة - كما نرى دائماً في حالة الديار المهجورة ؛ والثانية أنه يعكس على المستوى اللغوى العلاقة السببية المباشرة بين الشطرين الأول والثانى . فالتشابه اللفظى (التجنيس) بالنسبة للشاعر ومستجمعه (أو متلقيه) يعكس التشابه الدلال أو التجنيس الدخلى إن صحت العبارة : أى رحيل القبائل والعشاق ورافقهم ؛ فرحلة الفراق عبر الصحراء هى سبب تصدع قلب الشاعر ، وهى تشابه معه على المستوى الشعرى . وبغض النظر عما يقوله الأمدى فنحن هنا لسنا إزاء

ساختن لی نوح المحمل ومادها من صبورق وصبایق إذ غودا ٥٥٩

وما يعتبه أبو تمام بوصف الديار المهجورة بالمسجد ليس على أية حال طول الوقت الذي يقضيه هناك ، وإنما الحالة النفسية أو الروحية الخاصة التي تتسم بها زيارته للآثار البالية والأطلال المشرقة ليث الحبيب . فالأطلال هي مسجد الشاعر ، والحرف الذي يشعر به أمامها يتشابه مع الحرف الذي يشعر به العبد أمام بيت من بيوت الله . فالشاعر هكذا يرسم توازياً أو مقابلة بين الضرورة الشعرية لأن يتحدث إلى الأطلال والضرورة الدينية للصلاة .

وبالطريقة نفسها تشير « أشد » في البيت الثاني ، لا كما يفسرها الأملی ، إلى أن الشاعر غير رافقه ، بل إلى أنه ينشد شعيرة ذكرهاته المستعة ، ورفاقه للوجع للحبيب . وهذا الإحساس يتألف تماماً مع الصورة الدينية المرسومة في البيت السابق . ولذی علق الأملی عن فهم صورة أبي تمام في هذين البيتين هو عدم استعداده ، أو عدم قدرته ، على أن يطن المنهج الذي يبنيه ، أي القياس .

يظهر تحليل هذه الأقسام الأربعة من الموازنة أن نقد الأملی يقوم على التطبيق الدائم للمبادئ النقدية المحافظة أو حتى الرجعية ؛ فهو يصر على الالتزام المترجم بها وبالمعايير التقليدية (عمود الشعر) . ويرغم أن الأملی على وعلى يبعض الفروق بين شعر القدامى وشعر المحدثين ، فإنه لا يدرك أن هذه الفروق قد جاءت نتيجة ضرورية لا مفر منها للتطورات التاريخية والمتغيرات الاجتماعية . إنه يرى أسلوب المحدثين ، ولا سيما أسلوب أبي تمام ، موسوماً بعدد من العيوب غير الشراطة ، والمخرج على المألوف . ويضع حين المصوب وراجع للظروف التاريخية (مثل الجهل بالغة البدوية) ، ويضعها الآخر راجع للخصوصيات الشخصية (مثل الشغف بالجناس Paronomasia) أكثر من كونها تعبيراً منطقياً وأدبياً متسفا عن إنجازات العصر الحضارية واللحنية . وقد تبين عدم كفاية هذه الفاعلة النقدية والمنهج المشتق منها ، وذلك بدراسة الأقسام الأربعة . فالقسم الخاص بالسرقة يعانى من آثار عيين متضافرين : الأول عدم توافر أى مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعرى ، أما العيب الثانى فهو المعجز عن النظر للمتشابهات الشعرية في إطار السياق الكلى للقصيدة ، بل في إطار التاج الشعرى للشاعر في جملة . وهكذا فإن معرفة الأملی الواسعة بدلاً من أن تقوده إلى استكشاف أى الشراء مارسوا تأثيراً أكبر على أبي تمام ، أو كيف يتاور الشاعر ويحاول التجديد في هذه المادة الموروثة ، نجده فحسب يقدم إلينا قائمة بعائلة مفصلة ومنعزلة من والسرقات، التي - كما يعترف الأملی نفسه في النهاية - ليس لها سوى تأثير ضعيف - إن كان لها تأثير أصلاً - على تقويمه للشاعر نفسه . وعلى النوازل نفسه فإن القسم الخاص بالأخطاء يكشف عن جذب النقد المحافظ لا عن عيوب الشاعر . فكل أن الرضى للبش للتجديد

المواش :

*Abd Allah Ibn al- Ma' tazz, Kitāb al-Badi' ed. Ignatius Kratchkovsky E.J.W. Gibb Memorial Series No. X (London: Meena, Luzac & Co. 1935.)

الشعرى القائم على القياس والإشفاق والتأويل ، فكل الرضى من قبل النقد ، يعنى أنه يتبنى جانباً نظام الفكر التحليل ، الذى يشكل الأساس أو للملاط في بنية شعر أبي تمام التجديدية . وهكذا يميل هذا المنهج النقدي الحاطي من قبل الأملی أسلوب أبي تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء . إن نظرة الأملی المتناثرة الأجزاء والمتناثرة الرؤى حالت بينه وبين أن يطن الشعر الجديد أو أن يصل إلى تكوين نظرية متكاملة تمثل موقفاً نقدياً مفاداً لهذا التجديد .

ويظهر القسم الخاص بالاستمارة القصص المرموزة في موقف الناقد في الأقسام السابقة ؛ فهو يعجز عن إحراك أن طراز المجاز للميز لشعر أبي تمام هو نتاج تطبيق متعدد ومتشقق من قبل الشاعر لقيم أدبية مختلفة عن قيمه هو بوصفه ناقداً . وليس هذا المجاز مجرد توليد من « الضح » أو « الجيد » من التشبيهات التقليدية ؛ وليس هذا المجاز وليد عجز الشاعر عن التمييز بين التشبيه العربى « الجيد » و « الرديء » .

أما القسم الأخير ، وهو « الموازنة » الفعلية ، فهو يزيد وضوحاً في موقف الأملی المحافظ وأثره على ذوقه وقيمته . إنه في النهاية فاحر فحسب على أن يميز بين التقليد والتجديد ، حيث يعد كلا منها على التوالى مساوية للجيد والرديء في الشعر .

الحاقلة

لقد وثق تحليل « موازنة الأملی » العملية التي تمت بها مواجهة التحدى للتراث الشعرى العربى . إنه تحدى شرهه البليغ ، ولا سيما أبو تمام ، حيث وقت له المؤسسة النقدية التي كان كل هما الدفاع عن التراث ، وجها الأملی ليشتم عملية التشريح والتجفيف التي بدأها ابن الممر . وفي « الموازنة » يحيط خطر الانحياز الذي يمثل شعر أبي تمام بتحليله للمناقشة وحصر التفكير في عدد محدود من الآيات المنسوبة والمبشرة في تقسيمات تصفية ، هي البليغ والسرقة والأخطاء . الخ . ثم تفسر هذه الآيات تفسيرات اعتباطية . وبهذا الأسلوب النقدي المبسر يلحق الأملی الضرر بقوة القصيدة بوصفها جملة أدبية متسقة . وبسبب هذا المنهج النقدي الحاطي تعانى البصية الأدبية (التاريخية) التي تركها عمل الشاعر في جملة معاناة شديدة ؛ إذ تغفل الجوانب التجديدية في عمل الشاعر بدلاً من أن تحلل ؛ فالأملی يكفى بأن يطلق عليها هذا العنوان التصنيفي أو ذاك ، مثل « مصنوع » أو « متكلف » وغير ذلك من الأحكام التصفية . وفي حالة قبول الشاعر وعمله ضمن قائمة الشعر التقليدي ، على نحو أو آخر ، فإن الناقد يفرق نفسه في عاصكات تفصيلية ، وتفسير لبعض الآيات ، دون أن يحاول لإعادة تقييم شاملة للشاعر ؛ فكل ما هم الأملی هو مجرد تأييد هذا الشاعر أو الاعتراض على آخر ؛ بل إن تفسيرات الأملی لهذه الآيات المنسوبة لم تكن سوى ردود فعل لتفسيرات سابقة طرحها نقاد متقدمون ، بدلاً من أن تكون استجابات متجددة للشعر نفسه .

أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ، أخبار أبي تمام . تحقيق : خليل محمود صاكر وعبد عه حزام ونظير الإسلام الحنفي ، بيروت : المكتب التجارى (تاريخ النشر غير مذكور) .

- (١٨) الأمدى : الموازنة ٦٤/١ .
 (١٩) نفسه (١٧/١) - ٧٨ .
 (٢٠) نفسه (١٣٤/١) - ١٣٦ .
 (٢١) نفسه (١٣٧/١) .
 (٢٢) نفسه (١٣١/١) .
 (٢٣) نفسه (١٣٢/١) .
 (٢٤) نفسه (١٥١/١) - ١٥٢ .
 (٢٥) نفسه (٢٠٥/١) - ٢٠٦ .
 (٢٦) نفسه (٢١٥/١) - ٢١٦ .
 (٢٧) ديوان أبي تمام يشرح المحلب التبريزي تحقيق محمد حمدة هرام : القاهرة : دار المعارف (١٩٦٤) ، (١ : ٢٤٧ - ٢٤٨) .
 (٢٨) الأمدى : الموازنة (٢٦٧/١) - ٢٦٨ .
 (٢٩) Pellat, Le milieu beaune, p.129, and Henri Fleisch, Traité de philologie Arabe, Vol. I: Préliminaires, phonétique morphologique nominale, Recherches de l'Institut de lettres orientales de Beyrouth, Vol-16 (Beirut: Imprimerie Catholique, 1961) pp. 1-8 passim.
 (٣٠) ديوان أبي تمام (٤٣٧/٢) . وهنا وبجانب كلمة « بطريق » من الكلمة اليونانية Patrasches (= بطرياحيس) وتبقى « أب وأرئيس السلافة » ، ومنها كلمة بطريق الكنيسة ، وربما اكتسبت معنى « القائد العسكري » في العصر النبطي على لسان العرب [المترجم] .
 (٣١) كتب الجاحظ في « البيان والبيان » ودمج المفكرين (فخرنا تلك الألفاظ لتلك اللغات ، وهم اشتروا لها من كلام العرب تلك الأسماء ، وهم اصطلاحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم ، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف ، وقديماً لكل تابع ، ولذلك قالوا العرض والجهرى ، وأيسر وأيسر ، وفرقوا بين الطلان والفلان ، وذكروا الحسية والحسية والمسية والمسية ، ذلك . . . قالوا : ويحجب المحلب أن يقوم بحيلة العبد أو يوم السامعين أو على منير الجملة . . . فيقول أنا قال بعض من خطب على منير غضم الشأن ، رفع المكان : « ثم إن الله من جزل بعد أن أنشأ الخلق وسواهم ويمكن من أن لا شامع فلاشوا . . . ولولا أن تلكم الألفاظ انحصرت إلى أن يلفظ بانشلاضى لكان ينبغي أن يؤخذ فوق يد . »
 وعطى آخر في وسط دار الحلافة ، فقال في خطبته : « وأغرضه الله من باب السببية فأنشده باب السببية » .
 وإذا جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين صيرت الأسماء من إسماع للمعنى . وقد تحسن أيضاً الألفاظ المتكلمين في مثل شعر أبي نواس ، وفي كل ما قالوه على وجه التحفظ والتامل ، تقول أبي نواس :
 وفات عذبة صورة
 قوسية العين منها
 تملأ الحين ليس تنفذ
 فيصعبها قد تنافس
 ويعصفها يثولد
 واخشن في كل عضو مبرد
 منها ممدد
 عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والبيان ، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف ١٩٤٨) م ١ ص ١٣٩ - ١٤١ .
 (٣٢) الأمدى : الموازنة (١٣٨/١) - ١٤٢ .
 (٣٣) يتقدم القافى الجرجاني هذا البيت نفسه ويقول « والبرد لا يوصف بالروية وإذا يوصف بالصقافة والذقة » الجرجاني الواسطة : ص ٧٨ . ولكن الجرجاني على الأقل أكره أن « رقيق » نصف « البرد » والذوق ولا نصف الحلم مباشرة .
 (٣٤) ديوان أبي تمام : (٨٧/٢) .
 (٣٥) الأمدى : الموازنة (١ : ١٩٩ - ٢٠٠) .

- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى ، تحقيق أحمد صقر (جزيان) ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٢ .
 أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجاني (القافى الجرجاني) ، الواسطة بين المتن وتوضيحه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وحل محمد الجبلى ، القاهرة : طبع عيسى البابى الحلبي ١٩٦٦/١ - ١٣٨٦ هـ .
 (٢) إن أقدم وأشهر صيغة تعريف لفظة التثنية هي صيغة ابن قتيبة (التثنية ٢٦٧ هـ / ٨٨٩ م) . انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، دار للمعارف ١٩٦٦ (ص ٧٤ - ٧٥) .
 (٣) المرجع التثنية للمند (locus clausus) لصيغة تصريف « صمد » الشعر « ورد في مقدمة الرزوقي لشرح ديوان والحامية » . ولكن المصطلح على أية حال كان واسع الانتشار والاستخدام قبل عصر الرزوقي (مات ٤٢١ هـ) ؛ وهذا ما تشهد به إشارة الأمدى (مات ٣٧٠ هـ) إلى « صمد الشعر المعروف » (الموازنة ٤٠/١) ويستخدم القافى الجرجاني (مات ٣٩٠ هـ) على المصطلح الذي حصل عنه إلى حد التعريف « الواسطة » : ص ٣٢ - ٣٣ .
 (٤) في المراحل الأولى من الخلاف التقدي حول أبي تمام انظر لفلان النبال للمؤلفة : Toward a Redefinition of Bad' Poetry, Journal of Arabic Literature xii, 1981, pp. 1-29.
 وعن توسيع أبي تمام وتوسيعه في شكل القصيدة التقليدية انظر لفلان النبال للمؤلفة :
 The Abbassid Poet Interprets History: Three Quasidays by Abu Tammam; Journal of Arabic Literature, X 1979 pp. 49-64.
 (٥) محمد مندور ، النقد الأدبي عند العرب ، ص ١٠٣ .
 (٦) انظر : محمود اليربوعي : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام (طبعة جديدة : دار الفكر . تاريخ الشعر غير مذكور) ص ١٦٦ ، ١٦٨ .
 (٧) نفسه ، ص ٣٣٣ .
 (٨) الأمدى ، الموازنة ٥/٢ - ٧ .
 بالنسبة لزعم الأمدى أنه يتخذ موقفاً عاماً تأني ملاحظات الطرابلس وثيقة الصلة بالموضوع ، ونسيرة بالزعم الثاني : وكذلك الأمدى في البرقة الذي يعتقد فيه كل عزم على عدم الاتحياز بلحصرى الأفضلية على أبي تمام . وبهذه أن شك في حسن أية المواقف ، فهو قد يملك أقصى ما يستطيع في سبيل الاحتفاظ بالصرامة من بداية الفصل إلى نهايته ، لكنه لم يفلح في أن يغني رايه القاطع . ولذلك لا يحتاج القارئ أن ينتظر حتى نهاية العمل لكي يكشف محل الأمدى إلى البحترى ، فالرائع كل الموضوع هو أن الأمدى كان و يهترياً ، بيتاً ، وكان ذلك لأنه من أصحاب الفقه ، ويعلم ويعتقد أن الحلين أن يتخلوا أصحابهم الموهوبين الوحيد . لقد كان يهترياً لأنه اختار واحداً من أقدم الموضوعات الشعرية لفهد مقارنته بين شاعرين عديين . ولقد كان كذلك بحترى لأنه يفسد الشكل تقديمياً مفرطاً على حساب جوهر الشعر . ولما نحن أولى من لاحظ ذلك ، فلقد سبق أن قال ابن رقيش (العلامة ١٥٦/١) إن الأمدى في الموازنة « قد نوب بالبحترى أعظم سواه » .
 Amjad Trabulsi, La critique poétique de Arabes, jusqu'au Ve siècle de l'Hégire, Damas: Imprimerie Catholique 1955, pp. 94-95
 (١٠) الأمدى ، الموازنة ٧/١
 (١١) نفسه ٤٠/١ - ٤١
 (١٢) ص ٥٤ - ٥٥
 (١٣) نفسه ١١٠/١ - ١١٠
 (١٤) نفسه ٥٦/١ - ٥٧
 (١٥) نفسه ٥٨/١
 (١٦) نفسه ٦٥/١ - ٦٧
 (١٧) وقد تعجب اليربوعي (سبقت الإشارة إليه ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣) من أن الأمدى كان يذهب البيت من شعر أبي تمام مرة إلى هذا الشاعر ومرة أخرى إلى شاعر آخر ما يعني أن نسب السرفات لم يكن قطعاً ولا نهائياً .

وقى مسرحية شكسبير و أنطون وكليوترا و (نصل ٢ مشهد ٢ بيت ٢٠٦ وما يليه) يصف إيويابوس زورق كليوترا وهي تلعب لتلطي في أول مرة بأنطوبوس فيقول إنه كان يلقب حوما في الزورق غلمان في جمال كيوييد ، يعضون الهواء يمزاجهم على كليوترا ، التي كانت وجنتها تزداد وهيبا كلما حب عليها هواء مزاجهم . وفي التعبير الإنجليزي المستخدم نهد تقليدا مريدا بين ه الشهوة وه الترهيع ه موزايق لتقليل انحر في كلمتين متجاورتين هما الأخيرستان في البيت رقم ٢٠٨ And what they undid did [المترجم]

(٣٦) الأملى : (١ : ٢١٨ - ٢١٩) .

(٣٧) نفسه (١ : ٢١٩/١) .

(٣٨) نفسه (١ : ٢٢٠ - ٢٢١) .

(٣٩) عن المعنى المزوج للرحى بوصفها صورة شعرية لكل من الحرب والحبيب انظر للمؤلفة : "Blood Vengeance in Early Arabic Poetry Two : Poems by Durayd ibn al-Sam'ah and Muhalhil ibn Rab'ah" Journal of Near Eastern Studies 45 (April, 1986)

على أن هناك مغالاة حريفاً قديماً يقول : أسمع جسيمة ولا أرى طعاً والطعن هنا يدل على الإيجاز (المترجم)

(٤٠) الأملى : للموازنة (١ : ٢٤٤ - ٢٤٥) .

(٤١) نفسه (١ : ٢٤٩ - ٢٥٠) .

(٤٢) نفسه (١ : ٢٥٠ - ٢٥١) .

(٤٣) نفسه (١ : ٢٥٣ - ٢٥٤) .

(٤٤) نفسه (١ : ٢٤٥) .

(٤٥) نفسه (١ : ٢٤٥) .

(٤٦) حيوان أبى تمام (٢ : ٤٦٤) .

(٤٧) الأملى : للموازنة (١ : ٢٥٦) .

(٤٨) تبنى الأقسام حول ه التجنيس ه والمطابقة ه في موازنة الأملى على نفس النمط ولا تقدم لنا ما يتم عن رؤية شاعرة انضمامها في القسم الخاص بالاستعارة .

(٤٩) الجاحظ : البيان والبيان (٤ : ٥٥ - ٥٦) .

(٥٠) الأملى : للموازنة (١ : ٢٩٧ - ٢٩٨) .

(٥١) نفسه (١ : ٤٠٢) .

(٥٢) نفسه (١ : ٤٨٣ - ٤٨٤) .

(٥٣) متطور ، التفد للجنس ، ص ١٢٧ - ١٣٠ .

(٥٤) الأملى : للموازنة (١ : ٤٧٠ - ٤٧١) .

(٥٥) نفسه (١ : ٢ - ٢٥) .

(٥٦) نفسه (١ : ٢ - ٤٩) .

(٥٧) وقد لاحظ التبريزي في شرحه لهذا البيت :

وكم أحسرت منكم أصل قبح قديما

صروف النسوي من مرهف حسن القيد

أي كم فرق بين وبين حبيب لي صروف الدهر . وقوله : على قبح قديما ه أي على قبح صورتيما ، لأنه جميل لما قديماً مثل قد الإنسان ؛ لأنه يحصل أن يقال : كان فلاناً قد من فلان أي خلق من صور ، وإن كان أصل القد فيها قطع مستطيلاً ؛ ولذلك سمي قوام الإنسان قداً والقُد ه شك السخلة ، فإن استماره لصروف النوى ، فهو مؤد مثل للمنى الأول ، لأنه جميل القد بمنى الأديم ؛ وإيهاً ذلك كتابة عن الهيئة والصورة . وقد يبرز أن يريد ه بقده النوى ه قطعها الرصل .

(٥٨) الأملى : للموازنة (١ : ٤٨٩ - ٤٩٠) .



جَمَالِيَّاتُ الْقَصِيدَةِ النُّقْلِيَّةِ

بَيْنَ الشُّنْظِيرِ النَّقْدِيِّ

وَالْخَبْرَةِ الشَّعْرِيَّةِ

شكري محمد عيسى

١ - مقدمة : تسمية « القصيدة النقليية » تنطوي على شيء غير قليل من الإجمال . ففيها - أولاً - شبهة الحكم القيمي ، بما أن « التقليد » ، في الاستعمال الجاري ، يناق الإبداع . وهذه شبهة يحاول العنوان مداواتها بإضافة « الجماليات » إلى القصيدة النقليية . فالقصد من هذا المقال هو البحث عن رؤية جالية كامة خلف القصيدة العربية الأصلية ، إذا نظر إليها على أنها جنس أدبي متميز . وهنا تقوم الشبهة الثانية : وهي اختيار النموذج أو النماذج التي تمثل القصيدة العربية النقليية . فهل التزمت القصيدة العربية نموذجاً واحداً في جميع العصور ولدى جميع الشعراء ؟ إذا كان الجواب بالنفي هو الجواب الأقرب احتمالاً ، فينبغي أن يتجه البحث نحو تصور نموذج متميز ومرن في الوقت نفسه ، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات ، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة ، بالخبرة الشعرية الإبداعية التي تنطوي بالضرورة على قدر ما من الابتكار ، مسلكتنا ضرورياً لاستخلاص النموذج .

النظم الأخرى . كذلك يجب عل من يسلم بنسبية القيم أن يتخلص - إلى المدى الذي تختمله القدرة الإنسانية - من تحيزه لقيم عصره ، ما دامت هذه القيم نسبية أيضاً .

١ - ١

قضية « الوحدة العضوية » :

على كثرة ما كتب في النقد المعري الحديث حول القصيدة التقليدية فُقد على داتها من قياسها على أجناس مختلفة من الشعر الأوي . ولو حظ افتقارها إلى « الوحدة العضوية » ، لا سيأ أن الإحاح على وحدة البيت جعل وحدة القصيدة أشبه بانغلة أو شذو عن القاعدة^(١) .

وهذا المقال يمكن أن يبدو لبعض القراء - أحياناً - دفاعاً عن القصيدة العربية التقليدية ، أو هجوماً على « القصيدة الحديثة » . ولا شك أن الباحث عليه هو استكشاف قيم التراث الجمالية بوصفها صلاحيتها للحياة في العصر الحاضر . ولكنه ، وهو يقترب من هذا التراث بنوع من التعاطف والإعزاز ، لا يتجاف عن الحقائق ، ولا يتكر اختلاف الأنواع باختلاف العصور والبيئات . ومطعم المقال في النهاية مستقبل وليس ارتداداً ، ومطلقة الفكرى هو أن القيم كلها - بما فيها القيم الجمالية - نسبية ، خاضعة لظروف الزمان والمكان والثقافة الخاصة . وهذا يقتضى ألا يتخذ نظام معين للقيم حكماً ومرجعاً تقلى عليه

٢ - ١

النسب والمطلق :

إن القول بأن « جميع القيم نسبية » لا يصح إلا بالقياس إلى مطلق ما . هذا المطلق في نظرنا هو مكان الإنسان في الكون . وما أحرى هذا المطلق الفكرى أن يكون قاعدة متعارفة بين أصحاب الدراسات الإنسانية ، حيث يظهر بجملاء زيف البديل الوحيد الذي قدمته الحضارة المعاصرة لهذا المطلق الإنسان الكون . إننا نعرف هذا البديل جيداً : إن اسمه « التقدم » ؛ ومعناه عملياً : الفرار من الحاضر إلى المستقبل ، أى الحركة المصومة التي تنطلق بقوة مستمرة ومتزايدة نحو هدف لا تمكن رؤيته (وربما كان هذا سر إفراثة) ، لكن يؤمل أن يكون فيه العلاج لكل أمراض الحاضر . أما المطلق الذي تملك به ، وهو « مكان الإنسان في الكون » ، فإنه يدهونا - عل العكس -

إلى أن نتخلص جهد الطاقة من قيود الزمان والمكان، وترتفع - بالرغم من ضرورة وجودنا التاريخي - فوق تقلبات التاريخ (وذلك لا يتحقق إلا بتعدد المناظير التاريخية) ؛ حتى نشرف من هذا المرفق المميز على مسيرة الإنسان بين الماضي والمستقبل . ذلك بأنه من السحيل - في نظر العقل كما هو في نظر العين - أن توجد نقطة تكشف شطراً واحداً من الألف دون الشطر الآخر .

١ - ٢

ابن قتيبة ومنهج القصيدة التقليدية :

يقول ابن قتيبة (م ٢٧٦ هـ) . في مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » :

« وسعمت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار ، والمدن والأثار ، فيكي وشكا ، وخاطب الراعي ، واستوقف الرفيق ، لجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظلم على خلاف ما عليه نازلة المرد ، لاتصلحهم من ماء إلى ماء ، واتجاعهم الكلال ، وتبهمهم مساقط الغيث حيث كان ؛ ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصلبة والشوق ، ليجل نهمه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إحصاء الأصماح إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لا يلفظ بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، ضارباً فيه بهم ، حلال أو حرام . فإذا علم أنه استوثق من الإحصاء إليه ، والاستماع له ، عقيب بلوغه الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنشاء الرحلة واليدير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وزعامة التأمل ، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير ، بدا في المديح ، فيبش على المكافأة ، وهو للمسحاح ، وفضله على الأشياء ، وصغر في قدره الجزيل .

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وحذل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمثل السامعين ، ولم يقطع والنفوس ظمناً إلى المزيد .

ويشهد ابن قتيبة على هذا الحكم الأخير بقصة نصر بن سيار مع الراجز الذي أسرف مرة حين أطل التشبيب جداً ، ثم قصر في المرة الثانية فاختصره إلى نصف بيت . ثم يقول :

« وليس لأشاعر الشعراء أن يخرج على منذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ،

أويكي عند مشيد البيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العاق ؛ لويرحل على حار أو يضل ويصغى ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقية والبير ، لأوريد على المياه المذهب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأراجيم الطراسي ؛ أو يقطع إلى المدوح منابت النرجس والأس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة والعرار » (١) .

يستدل من هذا النص على جملة أشياء :

(١) أن ابن قتيبة ينحو منحى وأهل الأدب « أي أصحاب العلوم العربية ، الذين قاوموا طغيان المنطق وعلوم الحكمة لأسباب اعتقادية وثقافية وعنصرية ، ألتمت بعضها في بحث سابق (٢) . وابن قتيبة يصرح بقوة هذا في مقدمة كتابه « أدب الكاتب » . فالتصديق الذي يورده هنا لمنهج القصيدة العربية هو تفسير ابن قتيبة نفسه ، سواء أكان قد تلقاه على هذا الوجه مسامحاً من غيره أم كان هو المتولى صياغته الأخيرة .

(٢) أن « أهل الأدب » الذين بشر إليهم أخذوا فكرة « الوضع » عن عليه اللغة . وقد حرص ابن قتيبة على هذه الفكرة لتلخيصها وإضاحها ، غير أنها - على ما يظهر - كانت قد شغلت عليه اللغة دهرًا طويلاً قبله . ولعل ابن قتيبة كان يكتب ما كتبه من منهج القصيدة والصراع عتد منهم حول أصل اللغة : اصطلاحاً أم توفيق . وبإشارة إلى قتيبة واضحة في انتقال فكرة الوضع إلى أقر الشعر (ولم يكن مفهوم « الشعر » بعيداً عن مفهوم اللغة في أول الأمر) ، وبذلك قوله : « إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار . . . الخ » . فهو يدل على أن القصيدة لها « واضح » . وسواء أكان هذا الواضح معروفاً معناه أم غير معروف ولا معين ، فإن وضعه لها كان تلمذاً ويمكن أن يكون إلهاماً كما تصور أنصار التوفيق اللغوي ، وأياً ما كان الوضع - توفيقاً أو اصطلاحاً - فإن الزيادة عليه لا ينبغي أن تمس الأصول . وما أخرى كلام ابن قتيبة عن الوضع اللغوي أن يكون معبراً أدق تعبير عن موقف ابن قتيبة من التجديد المسموح به في الشعر ، مع تعديل لطيف نشير إليه بوضع علامة الخلف مكان التكميلات التي تخص اللغة : « وعلى أي الأمرين كان ابتداءها فإنه لا بد أن يكون وقع في أول الأمر بعضها ثم احتجج فيها بعد إلى الزيادة عليه لخصور الداعي إليه ، فزيد فيها شيئاً فشيئاً ، إلا أنه على قياس ما كان سبق منها . . . لا يتألف الثاني الأول ولا الثالث الثاني كذلك ، متصلاً متتابعاً » (٣) .

وإن ارتبعت في أن ابن قتيبة يوضح الشعر لبداً القياس اللغوي فانظر إلى قوله عقيب النص المذكور :

« قال خلف الأحمر : « قال لي شيخ من أهل الكوفة (أي من ساكني المدبر) : أما عبيت من الشاعر قال : « أتيت قيسوماً وجيتاً » فاحتمل له ، وقلت أنا : « أتيت إحصاءاً وتضاحاً » فلم يتمثل لي ؟ » سولس له أن يقس على اشتغالهم فيطلق ما لم يظفروا . قال الخليل : « أتشدق رجلاً :

وإذا وقع صليح هرم بن سنان والحارث بن عوف في معققة زهير كالوضوح المارض في شيا دعوته إلى السلم . وليس في أي من المعلقات السبع غرض واحد سيطر ، ومع ذلك فإن لكل منها وحدتها الخاصة . ولا يحتاج إثبات هذه الوسيلة إلى دليل ، لأنها ككل شيء في الشعر ، دليل نفسها . إنها تقوم بلا واسطة ، ولكنها تحتاج حقاً إلى تبين مصدرها ، لكي نضع ألبينا على البعد الجمالي الذي تقوم عليه القصيدة العربية . إن كل واحدة من القصائد السبع المعلقات هي كتاب صاحبها ، أو كتاب القيلة التي ينسج - في حالة الحارث بن حلزة وعمر بن كئوم ، وإلى حد ما في حالة ليبد بن ربيعة - في التطبيق معها . تجربة حياة كاملة ، تسلط نور الفكر على تذبذبات العاطفة ؛ وحل الرغم من توهج القصيدة نفسها يفي الكثير جداً على حافة الضوء أو في أعماق الظلمة ، تشر به دون أن تراه . ولذلك تظل القصيدة العربية النموذجية واضحة دون أن تكون مكتشفة . والإعجاب فيها . ذلك البعد الثالث لكل شعر عظيم - يتحقق من خلال الإعجاب والحلف ، لا من خلال الصور الموهومة (وسنرد الفقرة التالية لا اكتشاف هذا البعد الإجمالي) .

إن الخطأ الأكبر في قراءة أي شعر هو أن نبعث فيه عما ليس فيه . يتحتم عندئذ أن نشر بخيبة الأمل . وقد لا نعرف كم خسراً نرفض هذا الشعر ، ولكننا في الحقيقة نرفض تجربة شبيهة كان يمكن أن بقودنا إليها ، أما الشعر نفسه فإنه يبقى ، ينتظر قارؤه . فليست المشكلة مع القصيدة العربية التقليدية - ونموذجها الأعلى هو للمعلقات - أننا نأثني إليها خالي اللحن من مقاصد الشعر ، بل أننا نأثني إليها وفي أنفسنا تصور صنته الرومانسية وأصدلها ما ينبغي أن يكون عليه الشعر . فنحن نطلب من القصيدة أن تكون تمييزاً عن انفعال ما ، ومن ثم نقبل أن تصور جوانب هذا الانفعال وأطواره ، ونغضض عن ذلك حتى تبلغ أحياناً درجة العاطفة المألقة ، ولكننا لا نقبل أن تتبدل الأجزاء النفسية للقصيدة ، لأن ذلك يوقضنا في الارتباك ، ويورس إلينا أن الشاعر كاتب فيها بديع . ونحن لا نقبل مثل هذا التبدل إلا حين تكون القصيدة التي أمانتنا قصيدة قصصية ، وهنا نعاملها على أنها قصة منظومة ، قصة لها بداية ووسط ونهاية .

ولا ينطبق أحد هذين النموذجين على القصيدة العربية القديمة . فمعلقة امرئ القيس أوليد أو طرفة أو عترة لا تعبر عن انفعال واحد ، كما أنها لا تروى قصة . وإذا أردنا أن نتخيل كيفية صلوها عن صاحبها فالأقرب إلى التصور أنها مثل - زمنياً - مرحلة التصنج في حياته ، وتظهر إلى الوجود بوصفها فصلاً استرجاعياً لتجارب هذه الحياة ، بما فيها من سررات وآلام ، ونجاحات وإخفاقات ، بين مطمح الشاعر الشخصية وعلاقاته الحميمة واتجاهاته العريضة . والوحدة التي تتكلم هذا الفعل الاسترجاعي هي وحدة فكرية غالباً ، وإن لاحت ، من خلال الذكريات ، أبشلمات وموع ، يطلقها الشاعر أحياناً دون خييل ، كما يكي أسرى القيس حتى يبل دمعه محمله حين يتمثل ساعة الفراق ، ثم ينسجم راضياً حين يتذكر يوم دارة لجبل . وربما سمعت ضحكة استهزاء كقول عترة :

ولقد عشيت بأن أموت ولم تدرك
لحرب دائرة على ابني ضمضم

« ترفع المزنا فأرفعنا » فقلت : ليس هذا شيئاً .
فقال : كيف جاز للمصاح أن يقول : « تقاس المزنا
بنا لافقتنا » ولا يجوز في ؟ » .

فالمقاس في الشعر له حدود كالقاس في اللغة . ووضع المحدود في الحائرين كان من عمل المليء ، ولكن الواقع الشعري ، كالواقع الفكري ، لم يكن يسلم لهم بأكثر هذه المحدود . وسنفضل القول في هذا الخلاف في الفقرة التالية .

(٣) أن « الوضع الشعري » الذي صوره ابن قتيبة لا يمثل نموذجاً واقعياً للقصيدة العربية ، بل هو هيكل نظري يستند جزئياً - فصب - إلى الواقع الشعري كما يستند في الوقت نفسه إلى الربط الطفل . فقصيد القصيد الذي يتحدث عنه لا يوجد إلا في خياله . وأهم ما بلغت النظر في نموذج - من هذه الناحية - هو أنه جعل للقصيدة غرضاً أساسياً تتسلسل نحوه ، فالتنسب لاستمالة الأسماع ، ووصف الرحلة لإيجاب الحقوقي ، والغرض التهنئي هو للحد ، وهذا النموذج هو نتاج عقلية نفعية تربط الأعمال جميعها بنائيات العملية ، ومؤداها الأخير هو المصلحة للملح . وهو نموذج فرضته العقلية العامة ، التي شكلها ازدهار التجارة في الأمصار ، على الشعر نفسه ، وإن بقي الشعر في نزاع مستمر معه ، كما بقي رافضاً للعقلية التجارية ، متمرداً على وظيفة للملح الشخصي التي غدت هي وسيلة الشاعر الوحيدة لكسب قوته .

ولكن نموذج ابن قتيبة يمحض من الثقافة الضعيفة بملاحم ثلاثة رئيسية : أولاً : أنه لا يزال يفترض في الشعر أن يكون إنشاداً ، عل الرغم من شيوع التدوين في عصره ، بحيث أصبح الكتاب هو الوسيلة الأولى للثقافة ، والقرارة الفردية - غالباً - هي الطريقة الأولى لكسبها . والأدلة على ذلك متوافرة . وثانياً : أنه لا يزال يتمسك بالعناصر البدئية في القصيدة ، لا سيما الوقوف على الأفعال ووصف الرحلة . وقد أثبت العنصر الأول على الخصوص قدرة عصبية على الاستمرار (بالرغم مما دخله من التصنع) قد لا يكفي لتفسيرها ما ذكره ابن قتيبة من ارتباطه بحياة البدوية بخاصة . وثالثاً : كثرة الانتقالات ، ولم تقل الروابط التي انفصلها ابن قتيبة بين الأجزاء في إظهار أي نوع من الوحدة يمكن أن يسوّغ اعتبار القصيدة عملاً واحداً ، بل لعلها أكدت استقلال كل جزء ، وأكدت المتابعة بإحكام الضمنية في البيت الواحد ، حتى أصبحت روعة البيت المفرد مبدأ مقررراً ولغة شبيهة يحرص عليها المتكلم والشراء جميعاً ، مع أن التقدم لم يولها كل هذا القدر من الاهتمام .

٢ - ٢

نموذج القصيدة التقليدية :

إذا نظرنا إلى المعلقات على أنها النموذج الأصل للقصيدة العربية ، لتبرزها على غيرها من حيث القدم والكمال الفني ، والاعتراف الإجمالي بهذا التميز ، فثقتنا بنجاحنا تتعد إلى حد كبير عن النموذج الذي تصوره ابن قتيبة .

فالمعلقات السبع جميعها ، بغیر استثناء ، لا تعد قصائد مدحية .

الشاعس عرضى ولم أشتحبها والناظرين إذا لم ألقها دسى

مثل هذه الوقائع الجزئية تفلت من الحصار الفكري ، التأمل ،
الذى يحاول الشاعر فرضه عليها ، ولكن ذلك لا يثنيه عن الاستمرار
في المحاولة . يقول سويد بن كراع المكي (١) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما
أصافى بها سرياً من الروح نزعاً
أكاثها حتى أعرس بعلمها
يكون شعيراً أو يُعيد فأجمعا
عواصي إلا ما جعلت وراءها
عصا مرید تغشى نحوراً وأذرها
أهبت بفتر الأبدان فراجعت
طريقاً أمته القصاد مهيماً
بعيلة شلى لا يكاد يردّها
لما طالب حتى يكلّ ويظلمها

٣-٢

البعد الإيماني :

إن كثيراً من إبداعات القصيدة العربية التقليدية تجرى بين الشاعر
والساحر - بحكم الطبيعة الإنشائية للشعر - كأنها تخوضها معاً .
فالتنظرة السطحية وسدّها هي التي لا تترى في القصيدة إلا مآنها
الظاهرة ، ومن ثم تسقط سلاجاتها على القصيدة . وهذه الخاصية في
القصيدة العربية تجعل البحث في « البنية » ونحو ذلك ، بعيداً من
ملابس القصيدة ، ضرباً من العبث . إن « الفلّرية » القصيدة
العربية اليوم هو مستمعها بالأسر ، والمتنوع هو واحد من جمهور
المشارك يمكن أن يكمل بعضه بعضاً ، فعل الفلّرية أن يستعيد موقف
المتنوع المشكوك ، بل أن يكمل نقص المتنوع الفرد ليصبح بنفسه
جمهوراً . أو بتعبير آخر : عليه أن يصبح جوقه كلمة تؤدى المزوجة
الركبة . وليس هذا بالامر الهين . لذلك كانت « قرامة » قصيدة
واحدة إنجازاً حقيقياً . وغالباً ما تبقى القرامة « مشروع قرامة » ،
يتعلم الفلّرية كيف يعايشها كما يعايش المبدع مشروعات قصائده .
وكما أن القصيدة تنح من أفوار بعيدة ، مع كونها شديدة الارتباط
بالتجارب المباشرة ، أو نابعة من موقف معين ، فإن الفلّرية يحتاج
أيضاً إلى أن يتصور وقائع القصيدة ووقائعها لكي يصل إلى أمثلتها .
وسائل هذا النوع من القرامة بتأليين : أحدهما من امرى القيس
والثاني من الفرزدق .

١-٣-٢

قصيدة لامرى القيس :

المثال الذي أختاره من امرى القيس هو روايته التي يبتثها ديوانه بأنه
فالملاحين كان مترجها إلى قيصر . فهذه القصيدة إذن تنتمي إلى المرحلة
الأخيرة من حياته ، التي تبلورت حول هدف واحد هو - كما يقول
الرواة - استعادة ملك أبياته وطمعها :

سما لك شوق بعدما كان أقصرها
وحلّت سليمي بطن قوف فعرعرا
أشد ما يفتقنا في الشعر الجاهل هو أساءه الواضع . فقد يطلق
الاسم الواحد على أماكن عدة ، وقد لا تنظر بتحديد دقيق له في
معاجم البلدان . ويطلق هذا على قَوْوَرَقَر . ولكننا - لحسن الحظ -
نقرأ في البيت التالي :

كنانة بانث وفي القلب ودعا
مجاورة غلمان والحق بممرها
فيوحى إلينا هذان العلمان المشهوران بمراد الشاعر . فكانت قبيلة
عدنانية ، وغسان قبيلة قحطانية . فعمل الشاعر يريد بهذا الجمع
أن يحويه (وهي غالباً عبوية خيالية) تنسب إلى عدنان وتجاور
قحطان ، ولعله يرمز بهذا إلى وحدة « بين القبائل العدنانية
والقحطانية » ، لا سيما أن ملوك كندة - وكانوا قحطانيين - امتد
ملكهم حتى ما على القسم الأكبر من وسط شبه الجزيرة ،
ومعظم سكانه من القبائل العدنانية . ولعلنا نلاحظ في القرامة
الثانية أو الثالثة قوله في البيت الثالث والثلاثين (يريد نفسه) :

ولو شاء كان الغزو من أرض حمر
ولكنه عمداً إلى الروم أنفرا

إذن فهو لا يريدنا حراً قبليّة بين قومه من قحطان وبين القبائل
العدنانية . ولكن ما شأن ملك الروم ، وهل من يستعنه ؟ نفوذ إلى
مقدمة القصيدة ، من البيت الثالث إلى التاسع ، حيث يصف رحيل
الظلمات :

بعين ظمن الحسّ لما تحمّلوا
لدى جانب الأنلاج من جنب تيمرى
فشبهتهم في الآل لما تكشّوا
حدائق دوم أو ملينا مقيراً
أو المكسرعات من نخيل ابن يامن
دوين الصفاً اللالى يلين المشقرا

(المواضع المذكورة هنا تقع بين البصرة والساحل الشرقي لشبه
الجزيرة . والى يامن قوم من عبد القيس ، وهم فرع من فروع ربيعة
التي تضم قبيلتين عدنانيّتين كثيرين هما بكر وغلب . وقد اشتهروا
بالتجارة البحرية وزراعة النخيل) .

سوابق جبار فثيبت فروقه
وعالين قنواتاً من البسر احمرأ
حمه بنو الريداء من آل يامن
بأسافهم حتى أتر وأوقرا
وأرضى بنى الريداء واعتنم زهوه
وأكملمه حتى إذا ما تمهّرا -
أطافت به جيلان عند قطعاه
ترقد فيه العين حتى تحمّرا

نراه بعد أن شبه الظلمات على المواضع بعدائق الدوم مرة وبالسمن

لما تفرّق به همس جمعت له
سرعة لم يكن في عزيمتها خور
فقلت ما هو إلا الشام تركبه
كأنما الموت في أجناده البفر
أو أن تزور قسماً في منازلها
بمرو وهي غروف دونها الغفور
أو تعطف الحيس صُغراً في أزمعتها
إلى ابن ليل إذا ابزوزي بك السفر

كان الناس في بولوى نجد - حتى وقت قريب - إذا أصابهم الملح
شرفوا أو خربوا . فقد يلفغون المند في المشرق والشام ويصر في
الغرب . فالسامع أو القارئ يمكن أن تكتمل في خياله صورة أهل
البادية حين يستنون . ولكن المعاصر للفردق هو الذي يدرك دون
غيره لماذا تردد بين الذهاب إلى الشام والذهاب إلى مرو . والبديل
الناقص للمعاصرة هو البش في كتب التاريخ ، حيث نعلم أن زياد بن
أبيه كان قد هجر جماعة من غنم إلى خراسان ، ويستنتج من بيت
الفردق أن غنمى خراسان حسنت حالهم هناك ، ويغلب على الظن
أنهم حفظوا على صلاتهم بقومهم في بادية نجد والعراق . ولكن لماذا
كان السفر إلى خراسان مجازة يمكن أن تعرض المرء للهلاك ؟ تقول
كتب التاريخ إن موسى بن عبد الله بن خازم السلي غلب على ما وراء
النهر عدة سنين ، حتى قتل سنة ٨٨هـ ، وهي على وجه التقريب السنة
التي قيلت فيها القصيدة ، كما يظهر من أدلة أخرى^(١) .

أما الإشارة إلى أجناد الشام - أي أمصارها - فلا تزال تبدو مهمة .
فالبحر مرض يصيب الإبل ، فشراب ولا تتروى حتى تموت . وذكر
الشرح أسماء آبار معينة عرفت بأن البخر يصيب الإبل إذا شربت
منها ، وذلك لحب مياهها . فهل يشير الفردق إلى وياه انشرف
أمصار الشام في ذلك الوقت ، أم هي كرامة العراقيين - الذين مالوا
إلى التشيع - للشام وأهلها وهم أموية ، فيغضب إليهم الذيار لبغض
أهلها وتظهير ذلك أن بشر بن برد - فيما بعد - عاب العراقي في سباق
فخره بجواليه من قيس عيلان ، الذين تصروا مع ابن عمه؟ في هذه
الآيات الثلاثة ، على كل حال ، غمز خفي للأمويين .

أما البيت الرابع فيشير إلى الحيار الثلاثة الذي اختاره الفردق
والوفد الذي معه فعلاً ، وهو أن يتجهوا إلى المدينة حيث كان عمر بن
عبد العزيز واليا من سنة ست وستين إلى سنة ثلاث وتسعين هجرية .
وقد تولى عليها لأنه نشأ فيها في كتب أنسابه ، وكان جده لأمه الحليقة
الصادق الزاهد عمر بن الخطّاب ، فكان يحيا إلى غروب أهلها .
والظاهر أن الفردق وضعه وفداً على في العام الذي تولى فيه إمارة
الحجاز ، فكان قدومه للرد والتبعية معاً . ونرجع هذا التاريخ لأن
الديوان (الطبري) أتبع هذه القصيدة المدحية بشائبة أبيات في رثاء
عبد العزيز بن مروان ، وأد عمر بن عبد العزيز ، وقد توفى بمصر سنة
٨٦هـ على ما ذكره الكندي^(٢) . ويغلب على الظن أن الفردق ألحق
هذه الآيات بالقصيدة الأصلية حين سمع وهو في المدينة بخبر وفاة عبد
العزيز ، فهي تنفق معها في الوزن والقافية . ولكن الأمر أشبه على
ناشر الديوان ، لأن الفردق يشير إلى عمر وعبد العزيز كليهما بكنية
واحدة ، وهي « ابن ليل »^(٣) .

المفترية مرة - لأن المواجه تبدو سوداء في السراب اللامع - يشبه الركب
مرة أخرى بالنخيل العالي الفتي الغزير الفروع ، والمواجه الحمراء
بمناخيد الثمر الناضج في أملاكه . ويصطرد في وصف النخيل حين أبلغ
نموه (والاستطرد حيلة فنية تجمع بين الإيجاء والتجسيم ، ونصادفها
كثيراً في الشعر العربي القديم كما نصادفها عند هوميروس) ، ليكمل
القصبة بأن جيلان (وهم قوم من خير العرب استملهم كسرى على
البحرين) يأتون ليحملوا الحصول

ففرؤ القيس إن لا يستعين بقهر الروم على قومه العرب ، بل
على الفرس أعداء الفريقتين . ولعلنا نقول إن هذه « سياسة »
وه تاريخ ، ولكن متى كان الشعر بعيداً عن السياسة والتاريخ ؟ ولو
كان هذا مكان شرح القصيدة كلها لرأينا مما كيف تلتمح التجارب
الشخصية والتجارب الجماعية والتقاليد الفنية لتنتقل جميعاً في تيار
واحد .

٢-٣-٤

قصيدة الفردق :

أما قصيدة الفردق فهي التي مطلعها :

زارت سكيئة أطاحاً أتاخ يم

شفاعة النعم للسينين والسهير

وهي في مدح عمر بن عبد العزيز . ويلاحظ أن المطلع قد خلا من
التصریح ، وكان الشاعر يرحى إليها بأنه ليس في حال تسمح له
بالمتمول والتائق . ثم إنه لا يبدأ بوصف الأطلال كما يوصي ابن قتيبة
(مع أنه يبدو) بل يصف نزول الطيف بالركب اللّين غلبهم النوم
من شدة الإرقاء . فالطالع يجمع بين معنى من معنى السيب ومعنى
من معنى الرحلة . والشاعر يصف الركب المجهدين حتى الموت في
بيتين ، ويذكر أن البرق وتذكر المحبوبة عيجان الشوق في البيت
التالي ، ثم يخاطب عمر بن عبد العزيز مستمراً في التحدث بصيغة
الجمع ، فقد أضرت بقومه سنوات ثلاث متتابعة من الجلب ، ويورد
فيذكر حواراً له مع صاحبه :

تقول لما وائى وهي طيبة

على الفرائى وسبها للند والخضر

كانى طالب قوماً بجالحمة

كسرية الفحتك لا تبغى ولا تغر

أصير همسك لا بقتك وأردعا

فكسل واردة يوماً لها صغر

وحوار الشاعر مع زوجته حين يرسل طالباً عطلة للملود يرد كثيراً
في الشعر القديم ، إلا أن صورته غلظة ، تتملك كل منها نساء مختلفات
في طبائعهن ومزاجتهن الاجتماعية ؛ فمنهن التي تحاول أن تنبئ عن
الرجل ، ومنهن التي تشجع عليه ، ومنهن التي تعوذ التهمة مثل
امراة الفردق ؛ فهي لا تحت ولا تنق ، ولكنها تشفق عليه لما يحمل
نفسه من الموم .

وتل ذلك أبيات قد نحار في فهمها إن لم نسمنا كتب التاريخ .

يقول الفردق :

ومن المؤكد أن الفرزدق وعاصره ومن تلاهم قلباً طمحو إلى تحقيق نموذج المملقات في شعرهم ؛ أي إلى صنع قصيدة طويلة يمكن أن تسمى كتاب الشاعر أو كتاب القبيلة . وأمل هذا راجع إلى أن منزلتهم الاجتماعية جعلت من درجة الزعامة التي كانت لهم في الجاهلية ، فلم يعد لتجربتهم في الحياة ذلك العرض أو تلك العمق الذي كان لها . لهذا نجدهم يميلون إلى نموذج أقصر ، ذلك النموذج الذي يكثر من معظم قصائد المفضلين . والمعروف أن شعراء المفضلين ليسوا من شعراء الطبقة الأولى ، مع أن بعض قصائدهم تسو إلى أصل مراتب الجودة (مثل ناثية الشفري ، وفيها أبيات من لروح ما قيل في وصف امرأة تجمع بين الجمال والدعة والشفقة ، على الرغم من مظاهر الفقر المادي التي تحيط بها) ، ولكنهم لا يزالون دون شعراء المملقات لأنهم لم يستطيعوا في حياتهم أو في فهم أن يقدموا صورة شاملة لصبرهم . هذه ميزة لا تنح إلا للشاعر الجاهل . أما الشعراء الذين يتوارى في ظل الدولة الإسلامية الكبرى فقد كانت الحياة حولهم أوسع وأكثر تنوعاً وأشد تنوعاً من أن يسطروا عليها كلها . ولذلك كانت السمة المميزة للقصيدة المتوسطة هي أنها تبتقي غالباً من موضوع واحد خارجي ، وإن تشعبت - كما هو الأصل - على القصيدة العربية عموماً - بحيث تشتمل على كثير من الجزئيات التي تجلب الشاعر - وهو بين الرغبة والإياء كما يبدو - فضعه من الاستغراق في تأمل أصداء هذا الموضوع في نفسه . لقد تحقق شيء من الذاتية بالفعل (وكانت أقوى تجلياته في القصيدة الغزلية ثم القصيدة الحميرية) ولكن على حساب العمق الإنساني النابعة من استزاج الشاعر بموضوعه ، التي تجلت في المملقات .

سيظل نموذج المملقات يفرى شعراء القرون التالية بمحاولة النسخ على نمطه ، كما فعل الأطل في « غنث العطين » ، وشارب يرد في « جفا وقة » ، ومسلم بن الوليد في اللامية ، وأبو تمام في البائية . ولكن هذه القصائد ظلت - بسبب غلبة الموضوع الواحد عليها ، وربما بسبب إحكام بنائها أيضاً - من قصائد النوع الثانى ، وإن بلغت في عدد (الآيات) مبلغاً يقارب المملقات .

وسنجد في العصور التالية أنواعاً أخرى من المطولات : « ذات الأمثال » لأي الصنعانية ، وأرجوزة ابن المعتز في سيرة الوفاق ، لامية الطغرائي ، ثم المالدح النبوية ، ومنها البهيمية .. هذه أنواع جميلة ينشأ أن تدرس قائمة برأسها ، فهي لا تنسج إلى التوهم الذي نتجت عنها هنا ، والذين يكونان معاً ما سميناها القصيدة العربية التقليدية .

وقصائد للمحدثين توافق نموذج ابن قتيبة من جهة وتختلف من جهات . هم يوافقونه في جعل القصيدة أقساماً خاضعة لطبيعة العصر من ناحية ، ولظروف الإشاد من ناحية ثانية ، ولضرورة التكسب بالشعر من ناحية ثالثة ؛ فلا شك أن الشعراء للمحدثين كانوا مثل ابن قتيبة أبناء عصر غلب عليه التفكير والعمل المنظم . ونجيب ملاحظة أن القصيدة العربية التقليدية احتفظت بطبيعتها الإشتائية حين شغلت بالمدح ؛ فقد كانت تنشأ في مجلس الممدوح ، والغالب أن تكون هناك مناسبة احتفالية ما . هذا هو المناخ الذي تولد القصيدة فيه وله . صحيح أنها أصبحت بعد شيوع التدوين تكتب وتتألفها الساخران ويتداولها هواة الشعر ، ولكن قرأتها على هذا النحو لا تختلف عن

ولغة الكنية دلالة مهمة في القصيدة . ظليل هي أم عبد العزيز بن مروان ، وقد مدح الفرزدق وعبد الله بن قيس الرقيات عبد العزيز بنه الكنية . ويظهر أن السبب في ذلك راجع إلى حادثة جرت بين عبد العزيز وعبد الملك أخيه الأكبر من أبيه ، عندما كان عبد الملك خليفة ، فقد اتفق في إحدى المنازعات الكثيرة التي وقعت في البيت الأموي أن دفع عبد الملك عمرو بن سعيد بن العاص إلى عبد العزيز ليقتله ، وتركها . ولما عاود وجودهما كما تركه ، فسأل عبد العزيز لماذا لم ينفذ الأمر فيه ، فأجاب عبد العزيز : نأشد الله والرحم فلم أقتله . فشتمه عبد الملك وغيره بأمه . ثم تولى قتل عمرو بنفسه^(٤) . فكأنما أصبحت هذه الكنية إشارة إلى البرّ وحفظ الأرحام والعفو عند المقدرة . وهي صفات كانت قريش بعلمه ، وينو أمية بخاصة ، في أشد الحاجة إليها لمحاولة الجراح ، وتأليف القلوب . يقول الفرزدق :

ألفيت قومك لم يترك لألتهم
ظل وعنها لحاء الساق يقتصر
فأعقب الله ظلاً فوقه ورق
منها بكفنيك فيه الريش والشم
وما أصيد لهم حتى أتمتهم
أزمان مروان إذ في وحشها غرر
فأصبحوا قد أصاد الله نعمتهم
إذ هم قريش وإذا ما مثلهم بشر
وهم إذا حلفوا بالله مُقْسِمهم
يقول لا والتي من فضله عمر
عل قريش إذا اختلت وعش بها
نمر وأنياب أيام لها أثر
وما أصابت من الأيام جائحة
لأصل إلا وإن جئت متجبر

فهذا كلام ينصح بالبداء والأعراف القبيلة . ولا شك أن عصر بن عبد العزيز ، وكل منتم للقصيدة في وقتها ، قد فهم أن الفرزدق يمدح ويستزده باسم هذه الأعراف ، وأن سعيه من ناحية العراق إلى المدينة كان واجباً من واجبات الزعامة ؛ قد لا يكون شيئاً بالقياس إلى الواجب الخطير الذي اضطلع به الأمير الشاب لجبر كسور قومه ، ولكنه من جنسه .

٤ - ٢

حدود القياس في القصيدة :

إن العلماء - إذا لم يكونوا شعراء أيضاً ، وقبلها يكونون كذلك - أجبر أن يسبقوا إلى الشعر بما يضمنونه من التعاليم . ومن حسن حظ الشعر العربي أن شعراء الكبار ركبتهم الأمانة ولم يلغوا كثيراً إلى أقوال العلماء ، بحيث استطاع المرزبان (م ٣٨٤ هـ .) أن يصف جلدأ كبيراً في متأخذ العلماء على الشعراء . وما صنعه المرزبان لم يكذب بما يوز قواعد اللغة والمعاني الجزئية ، أما بناء القصيدة فيبدو أنه ترك للشعراء أنفسهم ، ولن هم أقرب إليهم من النقاد الأدباء .

عُطل الشوى ومواضع الد
أسوار منها والنحور
أرهنف إرهاف الأعذ
نة والهمائل والصور
وسوقرات في القرام (م)
طق والخنجر في الحصور
أصلهين معقرا (م)
ت والشوارب من عبر

ثم يتقل ، بيت واحد ، إلى عالم مختلف كل الاختلاف ، حتى
يصل إلى الملوح :

فالآن صرْتُ إلى النسي
ويوت عاقبة السور
هذا ، ويحي تنالف
وَقُرِ الإجازة والمبور
للمجن فيه حاصر
جمَّ للمجالس والسمير
قاربت من مبسوطه
بالمعترس المسجور

ويوشك أن يكون هذا هو النموذج الغالب على قصائده المدحية .
ولا شك أن أبنا نواس قد أحسن الربط بين المصورتين المتضادتين بحيث
جعل مجاورهما « مغلول » وإن أشبع الألوان في كل منها . ولكن
الصفة الموهبة على هذا الربط هي ذاتها الصفة التي رأيناها لدى
الشاعر القديم : وهي الفكاهة من أسرار الأشغال الواحد وذلك بتجنسه
أو تعريضه لمؤثرات جديدة . وهذه هي ثلثة الظاهرتين اللتين جعلنا
« القصيدة » عند الملحدين قريبة من « القصيدة التقليدية » ، وبعبارة
عنها في الوقت نفسه .

١-٣

ابن طباطبا العلوي ومنهج الملحدين :

في كتاب « حيار الشعر » لابن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ - ٣٣٧ هـ) نص
طويل عن بناء القصيدة ، وقد جعله في صورة نصيحة عملية لن يروم
نظم الشعر . وكان ابن طباطبا نفسه شاعرا متوسطا ، وطبعي أن
تكون مثل هذه النصيحة مستمدة من تجربته الخاصة ، ولذلك نرى أن
نحلف منها ما يتعلّق بمعاينة الشاعر ، وبنقي ما يتصل بشكل
القصيدة . يقول ابن طباطبا :

« فإتأرأد الشاعر بناء قصيدة خض المعنى الذي يريد
بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يليه إله
من الانقراط التي تطلبه ، والقوافي التي تتوافقه ،
والوزن الذي سلس له القول عليه ويكون
كالسناج الحائق الذي يَفُوق وشيه بأحسن التصوف
وسليبه ويثيره ، ولا يجهل شيئا منه فينثيه ؛

قراءة المسرحيات في زماننا ، فهي - كالمرحبة - مليحة بالإشارات
اللغوية التي تضعا في جوما الأصل .

قبل الشعراء الملحدين هذا النموذج في خطوطه العامة لأنها كانت
ناجمة من ظروف عصرهم ، لا لأنها كانت « قياسا » واجب الاتباع ؛
وحاولوا في الوقت نفسه أن يخلصوا هذا النموذج لشاعرهم الذاتية ،
وبذلك انقسمت القصيدة قسمين : فالفصلت بما فيها من غزل
ووصف هي للشاعر ، والقسم للمدح هو لإرضاء غرور الملوح
وإذاعة صيته ؛ وإن كنا نجد في هذا القسم غير قليل من القصائد التي
تعبر عن إعجاب حقيقي بالبطولة في صورة من صورها . فلها تبقى
الذات متفصلة عن الموضوع ، ولكنها تجذب في « الآخر » صورة من
طموحاتها الكبيرة . إن سفيات المتخى شعر مدحى ، لا جدال في
ذلك ، ولكننا قلنا تفكر فيها عل أنها مدائح . وهي ليست بالظاهرة
الشاذة أو المفرقة ، فإني أرى غلام وقصائده في مدح أبي سعيد الغزرى
سابقة طيبة لها ، ولأمية مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن مزيد الشيباني
إرهاص واضح بالجميع .

وإلى جانب هذا التوجيه الدال للنموذج كانت هناك ظاهرتان مكنتا
القصيدة التقليدية من أن تستمر في الوجود دون أن تتعد ابتداء كبراً
عن شكلها الأصل ، محظفة - مع ذلك - بحيويتها حتى أنها تمكنت من
استيعاب الكثير من التغيرات الحضارية ، بما فيها موقف الشاعر
نفسه :

الظاهرة الأولى هي أن الشعراء توسعوا في « القياس » - إذا قلنا
هذا المصطلح في الشعر - فلذا كان الغزل لاستمالة القلوب فلا بأس
بأن يكون القسم الغزلي كأنه قصيدة قائمة برأسها ؛ يفعل ذلك بشار
مثلا في حمزية التي يمدح بها عتبة بن سلم « حيا صاخي أم الملاء » ،
فيسترسل في قصّة أشبه ببعض عمر بن أبي ربيعة حتى اليق التي التأت
والعشرين ، ثم يعطف إلى وصف الرحلة والفتاة والصحرَاء . ويمدح
ابن حبيزة بقصيدة أخرى : « سلم على الدار بلنى تنضب » ويفص
الطلول ويعدد أساء الأماكن على عافة الجاهليين ، ثم يسترسل في
غزل أقرب إلى غزل أهل البادية (لأن مدحوسه كان بدويا) ، ولكنه
يعدل عن وصف الرحلة في الصحراء على جبل أو ناقة إلى وصف رحلة
في سفينة ، مصطنعا أسلوب الإنجاز الذي يطرب له الأعراب .

أما أبو نواس فعرفوا أن في شعره غلظين : غمظاً يمثل ترف الحضارة
ولبها ، وهو الغالب على موضوعاته ، وغمظاً يصطنع المبداءة وهو
طريديته المشهورة . ولكن قصائده المدحية تجمع بين التسلطين جمعا
عجيبا ، كما في رأيته التي يمدح بها الفضل بن الربيع :

وعظمتك واعظقة القدير
ونبتك أمة الكبير

فبعد ذكر الشيب يمين إلى أيام الشيب ، حين كان يجالس « وفر
القصور » ويساعدهم « بين الرصافة والجسور » . وهؤلاء الجميلات
كُنَّ من الغلايات اللواتي ذاع صيتهن في عهد الأمين بخاصة :

رِسْوَرُ إِلَيْكَ مَوْشَا
ت الدَلُّ في زى الذكور

أولاً - بدل على أن القصيدة هي قبل كل شيء « مساحة » فراغ في الزمان أو المكان يجب على الشاعر أن يملأه بطريقة تعجب المشاهد، كما يملأ النساج فراغ القلوع بخيوط رأسية ولقطة . والنقش ، المنحوت من فن العمارة ، يفيد أن الشاعر يزين قصيدته بالألوان التي ينشرها على صفحة القصيدة دون إفراط ولا تفريط ، حتى لا يتركها مساحة بيضاء كالخائط الساذج أو السقف الساذج ، اللذين يؤذيان معنى الكون ولكنها لا يؤذيان معنى الفن . ثم إن الشاعر يتعلم من صنعة الجوهري في تأليف حبات العقد شيتين : أولها أن ينتخب للمعانى كما ينتخب الجوهري حبات العقد ، والثاني أن يراعى المناسبة بين حبات العقد الواحد ، فلا يكون بينها تفوت .

القصيدة العربية حين تحضرت لم تكن محاكية ، لأن الفن العربي كله لم يكن محاكية . وحتى قيل أن تحضر فلها - كذلك - لم تكن « محاكية » المحاكية بل كانت تستحضرها . هـا من يستحيل أن تفرص عليها فكرة الوحدة العضوية في أي من الحالاتين .

(٣) بالرغم من أن القصيدة في هذا الدور الحضري كانت تقصد أولاً إلى إثارة الإعجاب ، فقد كانت تحقق - من خلال هذا الإعجاب - وظيفة عملية لكل من الصانع والمختص . أما من جهة الصانع فيقال يقول البحري :

إن حَفَى رَغَبَ النِّوَالِ وَحَقَّ النَّاسُ أَنْ أَسْلِكَ الْفَرِيقَ سَبِيلَهُ
وَأَمَّا مِنْ جِهَةِ الْمُخْتَصِّ فَيَقَالُ أَبُو نِجْم :

فَإِنْ أَنَا لَمْ بِمَجْدِكَ عَسَى صَاعِراً
عَدُوُّكَ فَاعْلَمْ أَنَّنِي غَيْرُ حَامِدٍ

لقد أصبحت الوظيفة الاجتماعية الأساسية للقصيدة ، في هذا العصر للهِ ، بالمنازعات والمناقبات بين القواد والولاء ، هي الدعاية ، لا سيما أنه لم توجد فتاة أخرى يمكن أن تبارها في هذه الوظيفة . ولكننا ينبغي ألا ننسى طائفة الكتاب . لقد كان الكتاب - من جهة - يشغلون وظائف الإدارة حتى وصلوا في كثير من الأحيان إلى أعلى مناصبها وهو الوزارة ، ولكنهم كانوا من جهة أخرى أديبه راسخين القدم في البلاغة ، وحسيهم شهادة الجاحظ فيهم^(١٧) . ويسمى بعض الوقت قبل أن يتولى الكتاب أنفسهم مهمة الدعاية - إلى جانب الشعراء - وذلك في كتب مطولة مسجوعة مليئة بالزخرف اللباني ، وكانوا كانوا يكتبون منشورات صحافية في نوع من الشعر المنثور . ولكنهم كانوا قد استطاعوا أن يفرضوا ذوقهم على الشعر منذ القرن الثالث . والثالث لغة العطل ، والثالث الديوان بخاصة له مواصفات معينة في البدء والختام ، ونظام مترج في تحديد الأقسام ، مع التلطف في التهويد والانتقال من قسم إلى قسم . وهذا هو نظام « القصود » التي التزامها الشعر مشبهاً بالرسائل ، كما يقول ابن طباطبا .

٣ - ٢

أبو تمام والنبج الجديد :

لعل أبا تمام هو النموذج الأكمل لهذا النبع الجديد . والكلام على أسلوبه في توليد المعاني وابتدائها لا يعبث كثيراً في هذا البحث الذي يتناول جماليات القصيدة بوصفها شكلاً لياً ، وإن كان الجلباني

وكالتقاش الرقيق الذي يضع الأصباح في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صيغ منه حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وتكاظم الجوهري الذي يؤلف بين النفس منها والشين الرقيق ، ولا يشين عقوده بأن يفات بين جواهرها في نظما وتسقيها
وسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتعرّفهم في مكاتباتهم ؛ لأن الشعر فعلاً قصود الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلبة لطيفة ، فيخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف النبات والوقت ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الظلمات والأعيار إلى وصف الحيل والأسلحة ، ومن وصف القنازل والقبائل إلى وصف المساور والخيال والواجب والأل والحارب والجنادب ، ومن الانتفاخ إلى وصف مآثر الأسلاف ، ومن الاستكسنة والخصوع إلى الاستعاب والاعتذار ، ومن الإياه والاعتباس إلى الإجابة والتسليم ، بالطف تخلص وأحسن حكيمة ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ومتزجاً معه^(١٨) .

يستنتج من هذا النص :

(١) أن مناج القصيدة لم يعد ينظر إليه في ضوء الوضع اللغوي . وليس معنى ذلك أن فكرة الوضع لم تعد محتاجاً لدى نقاد الأدب ، ولكنها - على التقريب من ذلك - أصبحت فكرة مستقرة ، ومثل جميع الأفكار المستقرة تراجعت إلى خلفية العمل . فهي مقبولة بوجه عام ، ولكنها لم تعد دستوراً للعمل الشعري . ويتحول اللغويون تدريجاً إلى فكرة أقل تصلباً ، وأقرب إلى طبيعة الشعر ، وهي فكرة « العمود الشعري » . ولكن هذا العمود يبعثه السبعة التي تحسها المرزوقي^(١٩) لا يتناول منهاج القصيدة بل المعاني الجزئية (وهي أقرب إلى اختصاص علماء اللغة) ، مضافاً إليها فكرة جديدة لم تخل من غموض ، وهي فكرة التلازم . وربما كان مصدر هذه الفكرة هم النقاد الأدباء ، فإنها تظهر بوضوح أكبر لدى ابن طباطبا .

(٢) وفكرة التلازم كما تبدو في هذا النص راجعة إلى فكرة أهم ، وهي فكرة الصنعة أو الفن . هذه هي الفكرة التي برزت الآن إلى المقدمة ، فقد تحضرت القصيدة العربية ، وبعد أن تباعدت الذات عن الموضوع (الواقع الخارجي) كمرحلة أولى في الشعر اللحن ، أدى تطور الحياة المدنية إلى أن أصبحت القصيدة نفسها هي الموضوع ، واختفى وراءها الفرد الشاعر والواقع الاجتماعي معا . أصبحت القصيدة عملاً يقصد به أن يثير الإعجاب أولاً . وعلى نجاحها في إثارة الإعجاب يتوقف نجاحها في كل شيء آخر . وانضمت إلى سائر فنون الحضارة : إلى عمل النسيج وعمل النقاش وعمل الجوهري . ويلاحظ أن كل واحد من هذه الشبهات الثلاثة التي جاء بها ابن طباطبا يوضح جانباً من فنية القصيدة . فالنسيج - وهو الذي يأتي

الحقيقة تأكيداً لصفات الممدوح أو لقيمة القصيدة نفسها ، وكثيراً ما تجمع بين الصفتين .

لقد كتب وروبن جست بحثاً طويلاً عن الرجال الذين اتصل بهم ابن الرومي ممدوحاً أو حاجباً أو ممقلاً^(١٧) . مثل هذا البحث يلقي أنصافاً مهمة على الشعر وصل العصر . ولا شك أن قارئه شعر المتنبي يدرك أن ما يعرفه عن شخصية سيف الدولة أو كافور أو ابن العميد يكون جزءاً من فهمه لهذا الشعر ، ولكن كثيراً من الممدوحين في القرنين الثالث والرابع لم تكن لهم شهرة سيف الدولة أو كافور أو ابن العميد . ومن الغلو أن نزع ابن مديح المتنبي أو هجله ، هو وحده الذي أكسبهم هذه الشهرة . إننا بحاجة إلى معرفة كل ما يمكن معرفته عن ممدوحى أي تمام والبحتري مثلاً ، وكل ما يمكن معرفته عن الظروف والأحداث التي قُلبت فيها كل قصيدة ، قبل أن نتكلم عن القيمة الفنية للقصيدة المدحية سلباً أو إيجاباً ، بالنسبة إلى عصرها وبالنسبة إلى الشعر مطلقاً . وإلا فلن يبقى لنا من شعر هؤلاء الشعراء الكبار إلا قصيدة أو قصيدتان لكل شاعر ، وأبيات متناثرة في الغزل أو الوصف أو الحكمة .

١ - ٤

« التوسيم » عند حازم القرطاجني :

اتصلصم القصيدة إلى فصول ، وبجودة الوصل بين الفصول ، مع العناية بإتقان الصنعة في بدايات الفصول بخاصة - هذا هو مضمون ما يسميه حازم القرطاجني (م ٦٨٤ هـ) « التوسيم » . فالتوسيم يمكن أن يعد لوناً من ألوان البيوع أو الصنعة ، يمثل نوع الوحدة التي ينحى أن تتلصص في القصيدة العربية : وحدة تتبع أصلاً من العناية بالجزئيات .

يقول حازم :

« واعتبرا باستناعات الفصول ، وجهلوا في أن يبيروها بجيئات تحسن بها موقعها من التوسيم ، وتوقف نشاطها لتلقى ما يتبعها وتتصل بها ، وصدروها بالأقويل الدالة على الميزات التي من شأن التوسيم أن تنهيا بها عند الانفعالات والتأثيرات لأصوار سارة أو فاجعة أو شاذية بحسب ما يلحق بفرض الكلام من ذلك ، وقصدوا أن تكون تلك الأقويل مبدئية كلام من جهة ما نحن بها من أنعمه الوضع ، أو عموماً ما يحكم المبدئية وإن وصلها بما قبلها وأصل ، لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذي يخصها . فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو ، وصوغه على تلك الميزات ، مجدداً لنشاط النفس وصحناً لوضع الكلام منها . . . »

« . . . » فإذا أورد للشاعر أن تكون فوائض فصوله على هذه الصفة ، واستوسق له الإبداع في وضع مبدئيات على أحسن ما يكون من ذلك ، صارت القصيدة كأنها عقد متصل ، وتآلفت لها بذلك غرر ولواضع ، وكان اهتمام ذلك فيها أقصى إلى ولوع

كلاهما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتفخمة أي تمام التي تمثل جَماعَ ثقافة العصر ؛ ثقافة تجمع بين البداهة والحضارة ، وبين الشعر والفلسفة . وكان أبو تمام يشعر شعوراً قوياً بأنه لا ينتمى إلى مكان واحد ، فهو صاحب البيت المشهور :

بالشام أهل وبُعْداه الهوى وأنا
بالرُقمَين وبالفسطاط إخواني

ولعله كان يعنى ما هو أكثر من المكان ، فهو الفاتل أيضاً ، غامطاً الملون :

ورسيلي فيها إليك طريفةً
شام يلحين بحب آل محمد
نسيط فلاند عزمه بحب
متكؤب متلمع متبند

وكان إلى ذلك وثيق الصلة بكبار كتاب العصر ، وقد تورى هو نفسه ، في أواخر أيامه ، عملاً من أعمال الإدارة . بكل ذلك أصبحت القصيدة عنده منسوجة نسج الحرية ، مشبعة الألوان كالشعر الزاهي ، منظومة مؤلفة الأجزاء كبيت المعد . ولأن جواهر المعاني أندر من أنف الجواهر ، فقد كانت الجواهر الأصلية عنده - في الواقع - جد قليلة . سيف قراء الشعر ، في كل زمان ومكان ، متعلمين معينين أمام مثل هذه الأبيات :

هي البدر يخبئها ثوبه وجهها
إلى كل من لاقته وإن لم تدره
وعهدى بها تحيي الهوى وتحيته
وتشعب أشجار الفؤاد وتصدع
ضوءه من النار في ظليله عاكفة
وظلمة من دخان في ضحي شجب
مطر يلوب المحصو منه ويمعه
صحو يكاد من الغضارة يحطر
توفيت الأمال بعد محمد
وأصبح مشغولاً عن الشَّرِّ الشُّرْ
عشعوا لصوتك التي هي عندهم
كاللوت يائي ليس فيه عار
كيف يُضحي برأس عليه مضج
وجناح السمّ منه مهيش

ولكنهم سيفخون البصر عن كثير من اللآلئ المصنوعة ، أو سيمرون أنفسهم على قبحها لما فيها من براعة الصنع . وأهم من ذلك أنهم سيجدونها تشغل مكاناً لا بد أن تشغل . فللقصيدة عند أي تمام ديباجة ومثن وختام . وهو قلبي يمدل عن الديباجة الغزلية ، وإن فعل فلأن لموضع القصيدة أهمية خاصة كما في بآيته المشهورة . ولكنه قلبي يطيل المقدمة الغزلية أيضاً . ودميه وثيق الصلة بالأحداث (كما كان الشعر العربي دائماً) ، تُرَجَّح بالحكمة التي تحتل الحدث . وأنشراً ثل

بدور عمود الحيمة ، ويصح أن يردد بأعمدة ثانوية ، ولكنه يظل المرتكز الأساسي الذي يحمل ثقل القصيدة ، وضمن توازنها . والمطلع في القصيدة التي مثل بها حازم :

أغلب فيك الشوق والشوق أغلب
وأعجب من ذا الحجر والرسل أعجب

هذا البيت « الغزل » يشير في شطره الأول إلى قلق الشاعر وطلبه ما لا يستطيعه ، وهذا معنى مشترك في القصيدة كلها ، ولكنه طاهر على الخصوص في البيت الرابع عشر :

حس الله ذي الدنيا مناعاً لراكب
فكفل بعبيد الحم فيها معذب

والشطر الثاني يشير إلى سوء الظن بالحياة ؛ فينبغي أن نتوقع الشر أكثر من الخير ، بل إننا ربما كنا جيولين على الوقوع في الشر . وهذا معنى مشترك في القصيدة أيضاً ، وقد أكدته الشاعر في البيت الرابع :

عشية أحضى الناسي من جفوسه
وأهدى طريقتي التي المنجب

ثم في البيت الثاني عشر :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة
وإن كثرت في عين من لا يجرب

وقد يبدو وصف القرس ، وجراسه ونشاطه ، بعيداً عن هذا الجو الحزين التشائم ، ولكنه صورة مجسة لقلق الشاعر وإندفاعه الذي لا يتجلى من زهو القوة :

شقيقت به الظلمة أدنى عنائتي
فيطس وأرضيه مراراً فيلمب

على أن وقوف حازم عند نهاية هذه المقدمة يعني أنه فصلها فصلاً تاماً عن القسم للمحس . إن حازماً ينظر إلى وحدة « الغرض » لا إلى وحدة القصيدة . فهو يقسم القصائد قسمين : بسيطة الأغراض ومركبة الأغراض ، « والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسب ودمج ... وهذا أشد مناسبة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرته من ولع النفوس بالافتنان في أشباه الكلام وأنواع القصائد »^(١٣) .

فكان القيمة الجمالية للمقدمة تنحصر في التعبير المحض ، دون حاجة إلى رابط يربطها بالغرض الثاني ، العمل ، وهو المدح غالباً . ولا شك أن هذا القول يصنف على معضم قصائد المحدثين والمتأخرين . وكأنا في الواقع أمام تصنيفتين مختلفتين لا يجمع بينهما إلا وحدة الوزن والقافية . ولكن للشيء — على وجه خاص — يخالف هذا القانون فيسقط المقدمة للغزل ليع في عدد من أطول مدائحه : « وغيري بأكثر هذا النفس ينخدع ، وكل امرئ من دهره ما تمون » ، « دروع لملك الروم هذي الرسائل » ، « على قدر أهل العزم تأتي العزائم » ، « لا خيل عندك عليها ولا مال » ، الخ . وما ينبني ملاحظته — أيضاً — أنه ربما استغل القلعة الغزلية استغلالاً بارعاً فجعلها صالحة لأن تحمل على أكثر من وجه واحد : على أنها

النفس بها ، وإرسالها في الحواطر ، لامتياز كل فصل منها بصورة تحصى .

« ... وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذي يوجد التابع فيها مؤكداً لمعنى المتبوع ومتبأ إليه من جهة ما يجتمعان في غرض ، ويجرأ للنفس إلى المعنى الذي حركها الأول أو إلى ما يناسب من ذلك ، كان ذلك أشد تأثيراً في النفوس ، وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها »^(١٤)

ويستحسن حازم طريقة المتن في تسويم الفصول ، ويستشهد بقصيدته البائية « أغلب فيك الشوق والشوق أغلب » ، فيلاحظ كيف انتقل المتن من ذكر الحجر إلى ذكر الوصل إلى تذكير المعهود السارة إلى رغبة الأعداء إلى وصف القرس إلى ذم الدنيا . « فطرد له الكلام في ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب وما يجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفضلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أكمل وضع »^(١٥) .

٤ - ٢

بناء القصيدة عند المتن :

انصرف حازم من قصيدة المتن على مقدمتها ، ذاهباً إلى أن هذه المقدمة بجمعها « غرض » واحد ، وإن لم يبين هذا الغرض . وتكفل هذا القسم من القصيدة لا يسمح لنا بتحديد « غرض » معين . فهل هي في الذل أو الحكمة أو شكوى الزمان ؟ إنها في ذلك كله . و « فصولها » — إذا اقتعنا بتحليل حازم — تتداخل تداخلاً عجيباً . إن وحدة البيت لا تزال هي الأصل : أو بالأحرى وحدة المعنى الجزئي . ولكننا إذا نظرنا إلى البيت الواحد ، أو إلى المجموعة القليلة من الأبيات التي يربطها وصف موقف « أو شيء » معين ، على أنها وحدة كاملة يمكن أن تفصل عن سائر القصيدة — كما تفصل قطعة من السجدة عن سائرها — وجدنا أن الكل وإن لم يطرأ أو يضطرب « بهذا الخلف كما يقول أوسلو^(١٦) فإنه يفقد شيئاً من امتداده ، كما يفقد الجزء شيئاً من قوته . فمن المتن لا يتجلى في التقسيم إلى « فصول » بقدر ما يتجلى في تلاحم النسيج : كل بيت لا يتصل بما يحلوه فحسب ، ولكنه يشير أيضاً إلى بيت يعيد قبله أو بعده . إن المتن يكسر عمداً آلية الفصول ، ويعرف جيداً أن فن الشاعر غير فن الناثر . إنه لا يترجم الانتقالات الطبيعية في الشعر القديم إلى أقسام ، وإن أوجد قدراً من الترابط بين أجزاء المعنى الواحد . ولكنه — وهذا هو الأهم — يدرك سر الوحدة في القصيدة العربية : وحدة الحياة نفسها ، الحياة كما ينفس فيها الشاعر ، يطاوعها حين تلأى أن تطاوعه . وكل قصيدة هي قطعة من الحياة لا تشبه القطع الأخرى ، ولكنها أيضاً لا تتميز بغرض نظام معين على الحياة . من هنا نظل القصيدة العربية مثل الحيمة ، مفتوحة من كل ناحية على فضاء الله الواسع .

ولكن أهمية المطلع ترداد في هذا العصر الصناعي المثقن ، إذ يقوم

ولكنه طال الطريق ولم أزل
أفتش عن هذا الكلام وينهب
فشرق حتى ليس للشرق مشرق
وغرب حتى ليس للغرب مغرب
إذا قلت لم يمتحنه ولم يهله
جدار معل أوخيله مطب

٤ - ٥

خاتمة :

وقدّمت القصيدة العربية التقليدية - فنياً - عند النشئ . فلا تعرف بعده إضافة جديدة لهذا الشكل الفني ، وإنما تعرف تقليداً ، منه المتقن ومنه العاجز . فلن أريد بحث هذا الشكل فلا بد من أن يدخل في طور جديد . ولكنني أحسب أن مزيتة الأساسية هي هذا اللون الفريد من الوحدة ؛ وهي وحدة شكلية تدل على صفة مزاجية عقلية حضارية ؛ أعي أن هنا نموذجاً من غلاف الإبداع الإنساني - في الفكر والعلم والفن جميعاً - يقوم على الانتماء في الحياة لا على محاكاة الحياة . واقعية هذا النموذج لإنسان اليوم ؟ سؤال ينبغي أن يطرحه على نفسه كل من يفكر في إبداع حضاري جديد .

بقيت كلمة تقتضيها الأمانة . فالأفكار التي طرحت في هذه المقالة لا تقوم إلا على أفكار جزئية متناثرة . ولهذا فهي مطروحة للاستفهام والتأميم والتفكير ، لا لقبولها ولا للجدال حولها . والكتابات لا يجرى على هذه الأفكار بل يجب أن يدرسوا ثرائها الأدبي والعلمي والنفسي أن يأخذوا أنفسهم بالجد في عملهم ، وأن يجروا المناقشات الفارعة التي لا تقوم على استقصاء الوقائع . فليس من المفيد أن نبذهم ونعبد في الكلام على أساليب الشراء والكتاب مع أن معظم النصوص غير خدوم . وخلاصة النص لا تنتهي عند تحقيقه بل ينبغي أن نتمم بتوضيح مشكلاته .

والى المفتونين بكل جديد من مذاهب الغرب أهدى هذه الكلمة التي كتبها زعيم التفكيرين جاك دريدا :

« إن الاعتراف بكل المتطلبات الكلاسيكية للشرح المتقبولة ، واحترام هذه المتطلبات ، ليس بالأمر الهين . إنه يستلزم جميع أدوات النقد التقليدية . ويبدو هذا الاعتراف وهذا الاحترام يمكن أن ينطوي العمل النقدي في أي اتجاه يتفق له ، وأن يسمح لنفسه بأن يقول أي شيء تقريباً » (١٨) . ا . هـ . بنصه

والفنون : ط . بيروت ١٩٦٦ ص ٨٥ . وقد نشر المقال أولاً في صحيفة « البلاغ » ١٦/٦ - ١٩٦٥ . انظر : جدي السكوت ومارسند حوز : أعلام الأدب المعاصر في مصر ، ج ٣ ، ص ٣١٦ ، القاهرة ١٩٨٣ .

ويؤيد أن طه حسين كان يرد على هذا الرأي حين أكد أن القصيدة القديمة لا تقدر إلى ما سله « الوحدة للمعنى » ، وذلك في مقاله « ساعة أخرى مع

غزل صرف أو على أنها داخلة في معاني الغرض الأصل الذي نظمت له القصيدة . وجمع المتن بين المديح والمجاء في بعض كافورياته ملحوظ متداول مشهور . أما غزلياته التي توشى بالغرض الأصل أو توشى إليه فاعلم من أوضاعها مقدمة قصيدته « وأحر قلبه عن قلبه شيم » ، ومثلها « أود من الأيام ما لا توده » و « ما لنا كلنا جويا رسول » ، والقصيدة التي نحن بصددها « أغلب فيك الشرق والشوق أغلب » .

ولعل قارئاً يرى في مطلعها خطاباً صريحاً لسيف الدولة ، إذ إن كاف « فيك » قرئت بالفتح على التذكير وبالكسر على التأنيث . ويبدو لي أن هذه القصيدة شديدة التركيب حقاً ، لكن ليس بالمعنى « البسيط » الذي تصوره حازم . فالقلمة تمهد للسخرية الخفية التي صبت في قالب الملح . يقول المتن بعد بيت المطلع مباشرة :

أما تغلغل الأيام فيّ بأن أرى
بغيرها تنالني أو حبباً تُفَرِّقني ؟

فهو يقول من كافور ببساطة ثامة إنه ينفرض . ثم يبدأ القسم للمدح بقوله :

وأخلاق كافور إذا شئت مدحه
وإن لم أشأ عمل عليّ واكتب

فيشكك في أنه يقصد مدحه فعلاً . فإذا قال بعد ذلك :

إذا ترك الإنسان أهلاً وراه
وقسم كافوراً فما يشغرب

كان كأنه يناقش ما قاله في البيت الثالث ، إلا إذا حملنا قوله الأخير على عمل السخرية . إن بيت المطلع نفسه يرد في أدائنا حين نقرأ قسم المديح : « ... وأصعب من ذا الهجر والوصل أعجب » ، ففهمته من معنى محمداً وراه الحكمة « وأن الشَّرَّ أخف وأقرباً من الخير » ، ففهمته من « حين نقرأ مديح كافور الذي كرر فيه أنه فاز بقرب هذا المملوح ، عاكفاً دعواه بالشكوى - أن الهجر العجيب الذي أشار إليه في المطلع كان هجرة لسيف الدولة ، والوصل الأعجب كان لحلقه بكافور . حتى إذا بلغنا الأبيات الستة الأخيرة وجدنا الثلاثة الأولى منها تقرب من المصير الصريح ، في حين أن الثلاثة الأخيرة تخرج الفخر بما يشبه التهديد :

وأيّ قبيل يستحقك قدره ؟
معدن عدنان فذاك ويمرّب !
وما طرب لما رأيتك بدعة
لقد كنت أرجو أن أراك فاطرب !
وتحللني فيك السقواقي وحمى
كأن جمع قبل مدحك ملذب !

هوامش :

(١) كتب المصنف في مقال بعنوان « الأسلوب الإقنوني » : « وليس الذي يرويه من غلاف الماعليين بالنموذج الذي يفتدى به في السالم ، لأني في الغالب أبيت مجزئة بمعجمها لغة واحدة تخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه عن غير وثيرة معروفة ولا تقريب مقبول » (« مراجعت في الأدب

- (٨) عبد الله إسحاق الصاوي : شرح ديوان القزويني ، القاهرة ١٩٣٦ ، ج ١ ص ٢٢٥ .
- (٩) ورد هذا الخبر في تاريخ الطبري ، في أخبار سنة سبع وستين . (القسم الثاني ص ٧٩٠ من طبعة لندن) .
- (١٠) « حيار الشعر » تحقيق طه الحجارى وعبد زكاريى سلام (القاهرة ١٩٥٦) ص ٥ - ٧ - طبعة أخرى بتحقيق عبد العزيز بن ناصر الدخيل (الرياض ١٩٨٥) ص ٧ - ٩ .
- (١١) « شرح ديوان الحماسة » نشره أحمد أمين وعبد السلام حارون (ط ٢ القاهرة ١٩٦٧) ج ١ ص ٨ - ١١ .
- وفى نشأة مصطلح « عمود الشعر » ، انظر : ولید نصيب : قضية عمود الشعر في النقد العربى القديم ، (الرياض ١٩٨٠) ص ١٣٩ - ١٥٩ .
- (١٢) « أما أنا فلم أرفع أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب » (« البيان والبيان » تحقيق عبد السلام حارون ، القاهرة ١٩٤٨ ، ج ١ ص ١٣٧) .
- (١٣) « ابن الرويس : حياته وشعره » ترجمة حسين نصر (ط ٣ ، بيروت ١٩٧٨) ص ٢٩٩ - ٢٩٩ .
- (١٤) « مناجى البلاء وسراج الأبداء » تحقيق محمد الحبيب بن الحوجة ، (ط ٢ بيروت ١٩٨١) ص ٢٩٩ - ٢٩٩ .
- (١٥) « كتاب أرسطوطاليس في الشعر » ص ٦٢ .
- (١٦) « مناجى البلاء ... » ص ٣٠٣ .
- (١٧) نفسه

J. Derride: of Grammatology, Eng. Trans. By:

G. Ch. Spivak (Baltimore, U.S. 1976)

V. B. Leitch: Deconstructive Criticism (New York 1983) p. 176. انظر عن

ليد ، وقد نشر متأخراً عن مقال الحاد دة ، وكذلك كانت الفكرة قد استقرت في أذهان الأبداء (تاريخ نشر المقال ١٩٣٥/٢/١٣ كما ورد في حاشى « حديث الأبداء » ج ١) .

وانظر كتاب « ملاحح وحقة القصيدة في الشعر العربى » لسلوى منير (الإسكندرية ١٩٧٩) - الباب الخامس : « وحدة القصيدة العربية القديمة » حيث يعرض أفراء مجموعة من النقاد المعاصرين بين منكرين لهذه الوحدة ومثبتين لها .

(٢) « الشعر والشعراء » ط . بيروت ١٩٦٤ ص ٢٠ - ٢٢ .

(٣) « كتاب أرسطوطاليس في الشعر » القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

(٤) ابن جنى : « الخصائص » ، ط . بيروت من الطبعة الكاملة لدار الكتب المصرية ، تحقيق محمد حل النجار ، ج ٢ ص ٢٨ - ٢٩ .

(٥) « الشعر والشعراء » ص ٥٣٠ .

(٦) خبر إيجلاء زيد بن أبيه فوما من نجم إلى خراسان ورد ضمناً في « الكامل » لابن الأثير - أحداث سنة إحدى وخمسين (ج ٣ ط بيروت ١٩٦٥ ص ٤٨٩) ونصه : « وفى هذه السنة وجه زيد الريح بن زيد الحارثى أميراً على خراسان ... وبصر معه حسين ألفاً بعينهم من أهل الكوفة والبصرة ... فسكنوا خراسان » .

أما موسى بن عبد الله بن حاتم السلمي (نسبة إلى سلمى ، قبيلة من قيس عيلان) فكان أبوه عملاً لعبد الله بن الزبير على خراسان ، وانتفض عليه بنو قيس سنة خمس وستين وطلعت الحرب بينهما ستين (« الكامل » ج ٤ ص ٢٠٨) . ولشيبان موسى في أحداث سنة خمس وستين (ج ٤ ص ٥٠٥ - ٥١٣) .

(٧) « ولاية مصر » ، تحقيق حسين نصر ، ط . بيروت ١٩٥٩ ، ص ٧٦ .

ابن قتيبة ومابعده:

القصة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة

ترجمة: مصطفى رياض

لقد خلف لنا تراث النقد الأدبي العربي الوسيط في تشظيات ابن قتيبة (المتوفى عام ٢٧٦ هـ / ٨٩٩ م) - التي كثرت بعددها - النظام النظري المترابط الذي يُفسر البناء الثلاثي للقصة . وإن كانت هذه التشظيات ، على المستوى الظاهري ، ليست إلا تبريراً خاصاً لا هو سهل بين ، حتى وإن لم تكن بالضرورة غير مثيرة بوصفها سرداً قصصياً لترتيب الموضوعات داخل القصة^(١) . ويضاف إلى ذلك حقيقة أن ابن قتيبة - منسجماً هذه التشظيات - ناقده عباسي ؛ فيكون من الطبيعي إذن أن يُنظر « قصيدة البلاط » التي بلغت أوج ازدهارها الفني في عصره ، نموذجاً بنائياً في المقام الأول . وهكذا أضفى ابن قتيبة اختياره ، بشكل ضمني ، على الوعي العربي العام بشكل القصة ؛ وهو ما يعطى انطباعاً بأنه يحافظ جاعداً على الشكل الكلاسيكي . ويتحقق هذا الانطباع العام أساساً من خلال استخدام ابن قتيبة للزمن الماضي في تشظياته بأسلوب بارع ولبق ، كما لو كان يوحى بأن نظريته الشعرية تستند على الممارسات الأدبية في تراث شعري قد استقرت قواعده وضعت معاييرها . وفي حالة الأدب العربي فإن الشعر الجاهلي دائماً هو ذلك التراث . ومع ذلك فإننا إذا أردنا تحري الدقة لوجدنا أن نموذج ابن قتيبة لا ينطبق إلا على القصة العربية وقد أصبحت أداة مسخرة لمخ العباسيين . وبذلك يكون من الظلم أن ننحى باللائمة على ناقدها العباسي لإقصائه قلباً ضيقاً ومفيداً لكل المحاولات اللاحقة التي تبحث عن نظام شكل يعكس صورة القصة العربية الكلاسيكية .

إصفاء الاسماء (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من التفضيل . لاحظ بالفتوب .

« فلما علم أنه قد استوفى من الإصفاء إليه ، والاستماع له ، حجب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهو ، وسرى الليل وحر الحجير ، وإنشاء الرحلة والبعير .

« فلما علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وفعلته التعليل ، وقرر عنده ما ناله من الكارهة في السير ، بدأ في المبع . »^(٢)

وإذا نحينا جانباً في هذا المقام مدخلات بتائية أخرى ، فإن ما استخلصه من تعريف ابن قتيبة الاستطرائي للقصة هو معرفتنا أن هذا الناقد العباسي يتعمد عن بناء له وظيفة بلاغية : فلهذا البناء

ولا يزال تعريف ابن قتيبة أكثر الأطر المرجعية صلاحية إذا ما أُعيد على ظاهره [وهو قوله] :

« وسمت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والبعين والآثار ، فيكي وشكا ، وعطاب الربع ، واستوقف الرقيق ليحمل ذلك سبباً لذكر أهلها الطامنين (عنها) ، إذ كان نازلة القميد في الحلول والنظن على عتلاف ما عليه نازلة المسر ، لا تنفك من ماء إلى ماء ، وانتعاجهم الكلا ، وتبهم مساقط الفيت حيث كان .

« ثم وصل ذلك بالتبسيب ، فشكا شدة الوجد والم التفرق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليحمل نحوه الفتوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي (به)

ذلك على سبيل المثال في الأسلوب الذي اتخذ ابن تيمية بمقتضاه هذا الشكل نموذجاً له . وهكذا ظل أسلوب الإلقاء التقليدي للقصيدة على ما كان عليه في بيتة الرسمية و الغندفة ؛ فإلى شاعر البلاط العربي قصيدته وإلقاها ، فلبساً يليق على قوسه المنروس في الأرض أمهه ، رغبة منه في ادعاء جدية القلمه وولفرهم . ويمكننا التوسع في تقديم هذه الصورة إذا ربطنا بين قوس الشاعر المشدد وعزّة الرسول عمده - وهي ذلك الروح القصير الذي اعتاد بلاط ، بله العام الثاني للهجرة ، أن يحمله أمامه ، وأن يفرسه في الأرض في أثناء الصلاة . وقد أدخل تقليد « المتزة » بوصفها « ومع الحطبة » (Vortragstexte) إلى دائرة الشعائر ، وضمت إلى الخصائص الأخرى للسلطة و « الرعية » وعلى سبيل المثال : احتضار خطيب الجمعة المنبر وهو يحمل في يده « المتزة » . وتؤكد مثل هذه التطورات ، بتقديم تحولات إشارية قديمة للسلطة إلى الرمز ذاته ، قيام « المتزة » بتقديم تحولات إشارية قديمة للسلطة على الطقوس ، حيث يقودنا التقليد الروحي - الأبوي إلى التقليد الكهنوتي - الروحاني ، وفي نهاية المطاف يصل بنا إلى الشريعة / القضائية ؛ وفي هذا المقام ترمز « المتزة » إلى حق حاملها في إعطاء العدالة وكذلك ترمز إلى اكتساب امتيازات عند الطلبة بها .

ينبغي علينا إذن أن ننظر إلى الجوانب القضائية للمصاحبة لإلقاء كل من القصيدة العربية القديمة وتناجها للخطب في قصيدة البلاط العباسية (كما وصفها ابن تيمية) في ضوء هذا السياق البلاغي ؛ فما يُلقاه شاعر البلاط العباسي بعد ، من وجهة نظر ابن تيمية ، أحد أشكال الرسائل ، ينضئ النظر بما إذا كان الإلقاء شفاعلة (وهو بذلك يكون مشابهاً للخطبة للسلطة) أو كتابة على شكل رسالة . ولذا فمن الطبيعي أن يتوصل ابن تيمية ، أو أي ناقد عباسي آخر يتبعه اتجاه بلاغي في نقده عند بحثه لهذا الموضوع أن يتوصل إلى نظام إلقاء بنائي ووظيفي يشكل أساساً للقصيدة ، مدفوعاً في ذلك بالمشابهة بين القصيدة والرسالة .

وهكذا ، إذا سلمنا بأن يد وضوح المفهوم البلاغي لبناء القصيدة في أذهان الشعراء والتقاد منذ العصر العباسي إلى ما بعده ، وبالتأكيد الذي تلقاه هذا الاتجاه نتيجة لانتشار نظرية البلاغة الحليونية ، فإذنا نكون مستعدين لفهم الاتجاه العربي لرؤية عناصر يمكن تصنيفها في تصميم بلاغي شامل في النموذج البنائي للقصيدة .

وعلى هذا يمكننا ببساطة - قد تبدو طائشة - أن نقرر مصطلح « القصيدة » بوصفه « رسالة » ، أو بوصفه الفري البلاغي الضمني للقصيدة . وكذلك يمكننا أن نأخذ في الحسبان وسائل الإقناع للخصم في فنون الرسالة والحطبة الحليونية واليشريونية والأوربية في أوائل العصور الوسطى ؛ فهذه الفنون مستقونة إلى تعرف التكوين البنائي لهذه الأجناس الأدبية ، إلى الحد الذي عبر عنه عليه البلاغة اليونانية والروماتيون بمصطلحاتهم الوصفية الموضوعية لها . وأسهل ما في الأمر متابعة عملنا الآنبة من خلال أجزائها للكونة الثلاثة أو الأربعة إجمالاً :

١ - الاستهلال ٢ - السرد ٣ - الجدل ٤ - الخاتمة ، وإن كنا نلاحظ أن جزء السرد في الخطاب الفيشريون القضائي يتم تعليمه من خلال « استطراد » ، في حين يطور « الجدل » إلى حوار « التقييم » و « التأكيد » و « الدحض » . أصنف إلى ذلك أن الغرض

رسالة ضمنية مقصود بها التأثير . وفي هذا المقام أيضاً ينبغي أن نأخذ في حسباننا مصطلح « قصيد » الذي يستلخه ابن تيمية - حتى وإن رأينا أن الحصلة ذات طيبة لغوية خاصة^(١) . ومع ذلك ، فإن هناك حقيقة تبدو واضحة هي تعريف الشكل بلاغياً . ولذا يتعين أن يصدر فهنا وتعليلنا للنص أساساً من غرضية بلاغية . أصنف إلى ذلك أن أي مدخل لدراسة القصيدة بوصفها بناءً له وظيفة بلاغية ، يجب أن يتعامل مع الأقسام الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى ، الصادرة عن الضرورة البلاغية ، لجرد وجود لوجه للمقارنة غرض نفسها على الدراسة . وهكذا فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شعراً يُلقى على سلميه إلقاء ذا غرض (epideictic) - وهذا هو نوع الشعر الذي يمتدح ابن تيمية - لابد أن يؤدي بنا إلى التوصل إلى تطورات ذات سمات مشتركة - تنفي أساساً على الشكل - مع الأبنية الفنية الأخرى التي تعتمد على الغرض ، كالحطبة والرسالة .

وقد تنبه ناقلو الأدب العربي ، الذين ينحرون منحى بلاغياً في دراساتهم ، إلى هذه الحقيقة حتى قبل عصر ابن تيمية . لكن أول إشارة صريحة للتشابه بين « القصيدة » و « الرسالة » يمكن إرجاعها إلى ابن طبري (المتوفى ٨٣٢٢ / ٩٣٤)^(٢) .

ونقلًا عن ابن طبري فقد وُصف الشعر بأنه رسائل مفعلة "sermon" ووصفت الرسائل بأنها أشعار مرسلة "ambrosia" . وبقايل فإن ذلك الوصف يتسع ليسهل « القصيدة » و « الحطبة » . ويكون الاختلاف بينهما في الوسيط المستخدم ، وفي ظروف الإلقاء ، وليس في البناء . وعلاوة على ذلك ، يمكننا أن نحدد أوجه التشابه بين الحطبة والقصيدة عملياً عمكاً ، نظراً لتعدد الشعر الملقي المقام أساساً على خاصية التواصل الشفهي مع التلقي .

ويستدعي جورج أ . كينلي - في معرض حديثه عن أسلوب «ميربوس المسطاني الأثني الذي عاش في القرن الرابع الميلادي ، في إلقاء خطبه - يستدعي شهاداً ينطبق انطباعاً تاماً على حالة الأدب العربي . يقول جورج كينلي : « غالباً ما يمكن تصور ميربوس وهو يُلقى خطبه بشرة خائبة مرتفعة ، تصاحبها إشارات وحركات منمقة . ويتكون جمهور ميربوس من متفوقي فن الحطبة الذين يحسون تقدير إلقاءات الإلقاء . وغفل هذه الحطبة لأهل القرن الرابع ما كانت تخله قصائد بندار Pindar تستدعي الحنية الكلاسيكية المبكرة »^(٣) . وما يتبعه جورج كينلي هو أن الحطبة التي كانت تلقى في القرن الرابع قد حلت محل القصيدة القديمة التي كانت تلقى في البيئة الحضارية والتاريخية اليونانية ، وأنها - أي الحطبة للسلطة - أصبحت أكثر تعقيداً في تنسيقها وتماثلها ، ولكنها لم تفقد بانها البلاغي الشفهي . وهي بذلك تستمر في أداء « الكثير من الوظائف التي كان الشعر يقوم بها من قبل ، والكثير من الحطبة للسلطة - بما في ذلك خطب المدح والزفاف ، والحطبة التي كانت تلقى احتفالاً بالأفلا - هي أنشادي مكتوبة بشعر مترو »^(٤) .

ويمكننا أن نذكر أفكاراً مشابهة فيما يصل بالجدل بين القصيدة العربية والحطبة/الرسالة أيضاً ؛ غير أن هذا الجدل في الأدب العربي يظل على صورة توتر داخلي حتى داخل القصيدة الملقة ذاتها . ويتضح

وهكذا يتعين علينا أن نقوم بدراسة الرسالة / القصيدة العربية الكلاسيكية بوصفها صفاً أدبياً متميزاً عن « الشعر » بعلامة في تلويح الألب العروى . وذلك يصبح قيام هذه الرسالة / القصيدة بجملة « خطب المحصومات » العربية منذ زمن بعيد ، قبل أن يستغلها العباسيون ، حقيقة ذات مغزى ! ويؤكد ابن سينا أدرك الصلة الشكلية بين « خطب المحصومات » والقصيدة على الأقل في إحدى طرواها - حتى وإن قام بإبداء موقفي الدلائل والمدين . وإذا راجعنا الترتيب الزمني لتطور الأجناس الأدبية العربية لوجدنا أن الخطب الثرية المصلاة بالمحسومات هي التي تقف أثر القصيدة الجاهلية أسلوباً وبناءً .

وقد قام ألفرد بولوخ^(١٧) الذي يتمتع بقدرة كبيرة من الحساسية اللغوية فيما يخص بالعبارات الدلالية - بتجميع قائمة مثقلة للوسائل الأسلوبية التي تروى - إلى وجود رسالة ما في القصيدة العربية القديمة . وقد قلده بحثه هذا إلى افتراض أن مصطلح « قصيدة » ذاته يمكن أن يكون قد أطلق أصلاً على هذه « الرسالة » فحسب ، وأن مثل هذه الرسالة ، بما تحتوي عليه من معانٍ عدوانية ، لم تكن مجرد قصيدة فحسب ، بل عملاً عجاجاً عالياً . وهي في هذا تتشابه ومعنى مصطلح « القافية » القديم ، الذي كان يعني في أول الأمر « شعر المجاهد » ، ثم تطور ليعني بعد ذلك « القافية » بمعناها الصوتي المعروف^(١٨) .

غير أن « العلامة » الأسلوبية للرسالة هي مايسنا هنا في المقام الأول ، ولذا فإننا نلاحظ أن الرسالة يتم تقديمها ، أو في بعض الأحيان يُعاد ذكرها ، ملخصة باستخدام صيغة الأمر : للمفرد « أبلغ ! » ، أو للثنائي « أبلغا ! » ، أو بصيغة « بُلِّغ ! » ، وأيضاً بصيغة الاستفهام « من بُلِّغ ؟ » . وهكذا فإن قول بشامة بن عمرو لا يحتمل اللبس :

فلمّا هلكَتْ ولمْ آتِهم
فأبلغ أسلحاً سَهْمَ رسول^(١٩)

وفي لفظ السابق ، تتأكد الرغبة في الإبلاغ باستخدام الشاعر لكلمة « رسول » التي تعني هنا رسالة . ويظهر ذلك أيضاً في إتيان كلمة « رسالة » للفضل « بُلِّغ » في قوله :

ألا بُلِّغ الأَصْلَافَ صَبي رسالة
ونُجِّيانَ هَلْ أَتَنَحَّمُ كُلَّ مَقَمٍ^(٢٠)

وفي حالة تقديم الرسالة بوصفها وسيلة الشاعر للتوصيل في شعره ، فإننا نكون أكثر تحديداً ذاتية ، كما في قول البطل المكي عبد الله بن الرُّمَيْثِي ، الذي يستخدم كلمة « آية » مرادفاً رسماً لكلمة « رسالة » ، رغبة منه في توصيل رسالة انتصار يتحدها لبطل المدينة حسان بن ثابت بعد موقعة أحد .

أبلغنا حسان صبي آية
نقرض الشعر يشقى ذا السخل^(٢١)

من « الاستهلال » في المفهوم الشيشرون ، هو في المقام الأول « جذب انتباه المستمعين وتوجيههم للاستماع »^(٢٢) .

ويتلو الحماسة البالغة التوضيح للمغزى البلاغي المتضمن في الاستهلال في معالجة نظرية الرسائل في العصور الوسطى الأوروبية لهذا المغزى بـ « *captatio benevolentiae* » (اقتناص الرغبة الطيبة) ، ويُفسر ذلك ما يشيع في الأنواع الأدبية التي تعتمد على الإقناع الشفاهي ، الأمر الذي يجعل ملاحظة ابن تينة التي يقول فيها : « فإذا علم أنه قد استوتق من الإصغاء إليه ، والاستماع له » ، شبيهة إلى حد بعيد بعبارة شيشرون : « جُلب انتباه المستمعين وتوجيههم للاستماع » ، ويسمح بوجود تداخل بين « الاستهلال » و « النسب » .

إن معرفة صاحب نظريات القصيدة العربية (ابن تينة) أن الشاعر « علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء » ، ونعلمة التأمل ، ولو أنها معرفة يمكن مطابقتها بـ « *captatio benevolentiae* » (اقتناص الرغبة الطيبة) في عصر ما بعد شيشرون ، فإننا معرفة دالة على أن الرجل ، في نظر ابن تينة - على الأقل في مغزاه البلاغي - لا يمكن تجويزه من « الاستهلال » ، بالرغم من كونه سرداً من وجهة النظر الأسلوبية . ونحن نعرف أيضاً حقيقة أخرى هي وحدة التكلم ، أو وحدة الشخصية الشعرية في هذين الجزئين من القصيدة العربية . وينبغي أن أتنبه هذه الحقيقة عن أنفسنا ، لا مجرد ملاحظتها بفهم النظريات غير البلاغية للقصيدة ، بل لإسهامها في شرح الاستغناء التدريجي عن قسم الرجل ، الذي أخذ يتم في يسر في إطار النظرية البلاغية للمصراع العباسي دون إلقاء لصوت الشاعر وذاتية ، أو حرمان للقصيدة من تأثيرها البلاغي المرتبط بالاستهلال الذي كان يعتمد اعتماداً كلياً على النسب^(٢٣) .

ولاحظ الفيلسوف ابن سينا (المتوفى في سنة ٤٢٨ هـ ، ١٠٣٧ ميلادية) ، الذي كثيراً ما دفعه اعتناقه للنظرى بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر لها أسس بلاغية ، أن « الاستهلال » ليس جُزْءاً على البلاغيين وحدهم ، وإنما يقبل فحول الشعراء أيضاً على استخدامه . ويضيف ابن سينا أن مثل هذا التشابه يمكن ملاحظته بصفة خاصة بين « خطب المحصومات » والقصيدة الملقاة شطافاً ، وبخاصة قصيدة المديح^(٢٤) . وهكذا فإن ابن سينا يحاول تقريب قصيدة المديح العباسي (التي تحتوي على الخصائص البلاغية للرسائل) إلى الأفعان بأسلوب وإن كان يفتقر وضوحاً على بناء القصيدة ، فإنه في الوقت نفسه يشوه الحس الأدبي التاريخي .

ويشير ابن سينا أيضاً بصورة ضمنية إلى وجود حس جماعي يستقبل المغزى البلاغي للقصيدة ، وإلى التآلف الذي تدعين به قصيدة البلاط للشكل الجاهلي للقصيدة التي تعتمد في أغلبها على « المحسومة » ، نظراً لكونها « رسالة » كذلك . وبذلك تكون هذه القصيدة نظيراً شعرياً حقيقياً وخطب المحصومات « الشعرية » . والقصيدة الجاهلية هي ذلك النظير الشعري البلاغي الذي يسوى موضوعات المجاهد ، والشاعر ، والمحسومات المحلية ، ويستند التصريح البلاغي الواضح لتقديم « رسالة » تستعين بمجموعة من العلامات الأسلوبية .

أما صيغة الاستهلال «الأمربلغ» فهي ترد كثيرا في شعر النابتة اللذيذة^(١٧) : «الأمربلغ عني غزبا» ، «وهو من بلغ عمرو بن هند أبيه» . ويرد فعل الأمر (بلغ) كثيرا في شعر الشاعر المخضرم كعب بن زهير^(١٨) : «كأفضل الشاعر الأمري ملك بن الربيع هذه الصيغة نفسها» ، ف نجد في قصيدته التي يرثي فيها نفسه علامة - في بادئ الأمر - على وجود رسالة استخدم فيها الشاعر الأسلوب القديم : (فيأراكبا) . ثم عاد فاستخدم علامة أخرى مباشرة في صيغة الأمر التوكيدي (بلغ !)^(١٩)

- ٥٤ (فيأراكبا إما عرغست فبلغن
بني مالك والريب ألا تلاحيا
٥٥ (وبلغ أنسى عسرا ن بصرى وشزرى
وبلغ عجزوى اليوم ألا تاندسيا

وعنى الشاعر في أسلوبه الذي اختطه لنفسه ليختم مراثيه بيت يُفيد فيه تقرير المغزى البلاغي لرسالته^(٢٠) :

- ألا من مُبلِّغ أم الصريخ ورسالة
يبلغها عني وإن كنت نالسيا

ويلاحظ في هذا المجال أيضا كثرة ترديد الفعل «أمدى» بوصفه تنوعا مهما أو مكمل للفعل (أبلغ) ؛ أما معناه الأصل فهو « يقدم هدية » ، أو « يزف العروس إلى زوجها » ، أو « يقدم قربانا من الحيوانات » . وفي بعض الأحيان تخضع بعض المشتقات الأسمية (قليلة المرونة من ناحية المعنى) ، من مثل « هدية » التي تعني عادة : هبة أو قربانا ، كما تعني أيضا عروسا - تخضع لخطابات سياق بناء الرسالة وأوجه البلاغة بها . وهكذا يقول جرير في البيت الأخير من إحدى نقائضه^(٢١) :

- أبلغ مديني الفزرق إنها
تُفعل بزيادة على حسي مشغل

ونجد كل هذه العلامات الأسلوبية لتعرف مباشر لا لبس فيه على المغزى البلاغي لهذا الشعر . أنصف إلى ذلك أنه ينبغي هذه العلامات أن تقوم بوظيفة تمييز الجنس الأدبي للقصيدة ، بوصفه بناء له وظيفة بلاغية صريحة ، من شأنها أن تقدم أغراض الرسالة والمخاطبة^(٢٢) .

ومن المعتقد أن « ألفرد بلوخ » في دراسته للقصيدة قد افترض كل هذه الأمور ، على الرغم من أن اهتماماته التاريخية الطائفية تقوده إلى القول بأن القصيدة التي سبق تعريفها موضوعيا بأنها رسالة ، إذا ما عُرف موضوعها على أنه رسالة ، وهو ما يؤكد كنه التعريف المغزوي لاسمها والفعل (قصد) - ينبغي أن تذكرنا بالقصيدة في صورتها البسيطة قبل تحوّلها إلى صورة معقدة بتعدد موضوعاتها ؛ وهي عندئذ تكون جذيرة بحمل هذا الاسم ، أي تكون قصيدة .

ومثل هذا التناول التاريخي يسيط الأمور إلى حد بعيد ، وذلك بوضع مشكلة الشكل موضع الدراسة التاريخية ، إلى حد أنه يحصر الدراسة في وحدة موضوعية واحدة ، ترد في الشعر العربي القديم هي الوحدة العلن عنها بالعلامات الأسلوبية : أبلغ ... إلخ . وهو بذلك يتجنب المواجهة مع أية مشكلة قد تنشأ من التعقيد البنائي

للقصيدة . ومع ذلك ، فليست كل القصائد العربية الأولى ذات الموضوع الواحد ، التي وصلت إلينا وأقلها في المجاهد - كما رأينا - قد خُفّضت في صورة صحيحة بحيث تستطيع القول بأنها ، تاريخيا ، تشخص لنا شكل هذا الجنس الأدبي . وكذلك فإنه ليس من المقبول منطقيا افتراض أن الجزء يسبق بالضرورة الكل ، بغض النظر عما يثور من خلاف حول أصل هذا البناء (الكل) . وحتى لو سلمنا بأن الرسالة ذات الموضوع الواحد هي التوبة التي تحث على السلوك المنتجة للقصيدة ، فإننا بذلك لا نمدح حل مشكلة (الدوافع) ، وهي مشكلة خارجية عن نطاق الدراسة الشعرية . ولو أننا ارتأينا أن الشاعر قصد لشعره أن يكون رسالة ، وبذلك أصبح لقصيدته هدف واضح ومحدد ، فإن مشكلة بناء القصيدة ستظل في حاجة إلى تفسير . كذلك فإن أي بحث تاريخي « أثير » ، يظل دائما مجرد « تاريخ أثير » ، إذ لم يؤد بنا إلى فهم البناء في صورته المتكاملة^(٢٣) . وبالتالي للقصيدة العربية ليس هناك شك في معرفتنا ببنائها المتكامل . ولذلك فإن العودة إلى الماضي ، من الناحية النقدية ، محاولة غير مجدية . وعلى العكس فإن التقدم إلى دراسة البناء في صورته المتكاملة هو الطريق الصحيح إلى دراسة القصيدة .

وهكذا يصبح لإمامنا ، بعد أن أكدنا الدافع البلاغي للقصيدة بوضعها رسالة ، وتبيننا للإشارات الأسلوبية للرسالة ، أن نأخذ في الحسبان الوجود الوثائقي لهذه العناصر ذاتها في قصائد الشعر القديم ، تلك القصائد المعقدة التي تشتمل على رسائل . ويمكن من خلال دراستنا لهذه العناصر على وجه الخصوص من إبراز صلة التشابه بينها وبين التراث البنائي (الشكل) العظيم للقصيدة العربية .

وهناك قصائد عربية قديمة كثيرة ، كاملة البناء ، تتفق في كونها رسائل صريحة ينطبق عليها الوصف السابق . وهذه القصائد تكفي لإكتناصا بصلاحيه القصيدة القديمة لأن تكون بناء مناسبا للقيام بوظيفة بلاغية ؛ ولذا فإن أمرا القيس^(٢٤) يبدأ قصيدته له بالنسب (الآيات ١ - ٩) ، فبرئى « الديار » و « الأطلال » ، وينيب في أحلام بقعة رائحة ، يصور من خلالها فتيات القبيلة اللاتي رحلن ، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن نائه ، التي زادتنا الأسفار قوة وقدرة على التحمل ، في قسم قصير ولكنه محدد ، هو قسم « الرحيل » (الآيات من ١٠ - ١٤) . وبعد ذلك يقدم أمرؤ القيس رسالة التي يود توصيلها مستخدماً العلامة (أبلغ) - وهي رسالة يريد بها تأكيد ذاته والفرح بنفسه (الآيات ١٥ - ٢٧) . ومع ذلك لا يتجلى خبر أمرؤ القيس في هذه المرحلة المبكرة من نيرة المجاهد وصالحه^(٢٥) .

ويبدو هذا النمط من البناء الأسلوبى واضحاً بصفة خاصة في قصيدتي بشامة بن عمرو (الغدير) - رقم ١٠ ورقم ١٢٢ من المقفليات - ففي كلتا القصيدتين استهلال بالنسب الذي يلونه الرثاء ، ينتج وصف لرحلة الجمل بطريقة مباشرة أو ضمنية ، ثم على ذلك قسم الرسالة الذي يبدأ بالعلامة الواضحة « أبلغ »^(٢٦) .

وبالإضافة إلى صيغة « أبلغ » البلاغية - التي تعني أن الرسالة هي وسيلة تواصل شفاهي يقوم وسيط بنقلها ، الأمر الذي يجعل منها

مايلا فَنَكَّ بِالْفَراسِ مَلِيلاً
أَقْنَعُ بِمِصْنِكَ أَمْ أَرَهْتَ رَحِيلاً
لَمَّا رَأَيْتَ أَوْسَى وَطَوَّلَ تَلَدِي
فَكَتَ الْمَحْبِلَ وَلَيْلِ الْمَوْصِلِ
فَلَمَّا تَحْلِيْلُهُ مَاصِرَاكَ؟ وَلَمْ تَكُنْ
أَبَدًا إِذَا عَزَزْتَ الشُّوْنِ سَوْلاً
أَحْلِيْلُهُ إِنْ أَبْكَى ضَلَّكَ وَسَفَا
عَمَّا بَاتَا جَنَّبَهُ وَدَعَبَا
عَرَقَا فَتَلَكَّ حَمَامُ أَقْبَرِيَهَا
قَلَصَا لَوَالِحَ كَالْقَسَى وَخَوَلَا

وإذا ألقنا النظر ودفقنا في مراجعة هذه الأبيات لأدركنا - على مضض - أن مثل هذا الاستهلال للقصيد لا يمكن - في أحسن الأحوال - أن يعد إلا نسيباً قد طرأ عليه تعديل كبير . كذلك فإن معظم القدرات المستخلصة لها أسداه متصددة من ناسخ للمعنى والبناء . وبيرز نتيجة ليس التابع من استخدام هذه المفردات احتمالات لعدة استعارات تبعاً عن مركزية دلالات النسيب الذي افترضنا وجوده بآدي الأمر .

والخطوة الأولى التي يتعين علينا أن نخطوها هي أن ننسب لتلك الرابطة الواضحة بين نسيب الراعي النسيبي وأحد الموضوعات الواردة في قصيدة الأعشى ، الشاعر الجاهلي ، التي مطلعها^(٣٩) :

تَسْقُو ابْنَتِي حِينَ جَدِّ الرَّحِيلِ
أَرَانَا سِوَاكَ وَمَنْ قَدْ يَمِمْ

ونمثل شكوى ابنة الأعشى في حد ذاتها ، مع ذلك ، مجرد صورة لموضوع قديم قد تم تحججه ، هو موضوع « العاقلة » ؛ وهذا الموضوع لا يظهر في استهلال القصيدة القديمة ، باستثناء مجامست حاتم الطائي الشعرية^(٤٠) . وفي شعر الأعشى يكوّن هذا الموضوع مقدمة للفرض الأخير الذي يشبه في جميع جوانبه الفرض الحزين حيثاً وجد . ولكن في إطار موضوعات القصيدة العربية يكون موضوع العاقلة هو أحد الجميع الممكنة التي تؤدي إلى تأكيد الشاعر لذاته ولموقفه الرواقى للتخلص . وهكذا يمكننا أن ندرك كيف أتيح لحاتم الطائي نقل موضوعه للحمل بالفخر إلى الموقع الخاص بحق لنسيب السوادى الحزين *عاقلة* ، كما يمكننا أن ندرك لماذا حقق الراعي النسيبي نجاحاً شريعياً عند استماعه بشعر الأعشى لكتابة استهلال قصيدته . إن الذي حدث في البيت الاتحادي للقصيدة الراعي النسيبي هو إضفاء الشرعية ، من خلال علامات حل موضوعات تقع خارج نطاق النسيب ، على قلب للدور يتسم بالأممية ؛ فحسبة الشاعر لن ترحل طينة نزكاة الشاعر ورامها يمتزج الأحزان بين الاطلال ، بل الشاعر نفسه هو الذي سيرحل مطلواً فحين يتم تشخيصها ؛ فيها يزوره ليلا من الجمالين : أسداهما داخلي والأخر خارجي ، فليصانق بجنيته . وبيرز هذا الممان لبساً كبيراً ؛ فهما لا يعبران فقط عن قلق الشاعر الداخلي ، ولكنها يشيران أيضاً إلى « احتمالاته » الفعلية^(٤١) ، فيما يتعلق بطريق السفر الذي يتعين عليه أن يسلكه قريباً . وبذلك فهي بمثابة من ناحية النسيب الذي أدى إلى

قصيدة موازية للرسالة - يمكننا أن نصنف قصيدة « تَبْكُونُ » ، أو « فَلَكَ تَبْكُونُ » ، حيث تقوم ناقة الشاعر بدور الوسيط ، ويكون الرسالة صورة يمانية يود الشاعر أن ينقل بنفسه من خلالها غيراً ما ، ومن ثم تكون الرسالة هي غبطة الشاعر ، وغالباً دعوته ، كما لو كان مثلاً لتذليلها أمام عكمكة . ولذا فمن الناحية الشكلية تكاد غبطة الشاعر في هذه الحالة تقارب الخطبة القضائية/الشرعية في بنائها أو نبرتها . ونمثل قصيدة الثابتة الليثاني^(٤٢) في الملح والاعتذار ، التي مطلعها : « يا دارمة ... » هذا التتبع بدقة بالغة ؛ فهذه القصيدة تبدأ بنبرات النسيب السوادوية الحزينة (الأبيات ١ - ٦) ، يليها قسم الرحيل المشابه للموضوعات (الأبيات ٧ - ١٩) ، ثم يقدم الشاعر بالإشارة « أَفَلَكَ تَبْكُونُ التَّعْمان » لرسالة/أو خطاب يمتزج فيها للملح بالاعتذار امتزاجاً فنياً .

وفي عصر بني أمية رسخت أسس التصانغ البنيانية والأصولية للقصيدة الملققة من النطق الخطابي ، نظراً للدور المتعاظم للشعر في التقاليد الرسمية للبلاد .

ومنذ ذلك العصر بدأ الشعراء يعطون انطباعاً بأن وعيهم الفردي ببناء القصيدة قد تغير ، فأصبحوا على وعي أكبر بدور القصيدة بوصفها رسالة لها جوهرها البلاغي ، في حين خفت درجة « عدم المباشرة » التي يتميز بها البناء التقليدي ، بالرغم من بقاء العناصر القديمة للقصيدة وغلبيتها .

ولا شك أن أفضل قصيدة تمثل صورة « القصيدة الرسالة » في هذه المرحلة هي ملحمة عبيد بن جنيح بن جندل المعروف بالراعي النسيبي (التوفي ٩٦ أو ٩٧ هـ)^(٤٣) ، وهي قصيدة تأت مسكاة كبيرة في التراث المعروى والتفدى .

وتكون هذه القصيدة من ستة وثمانيين بيتاً^(٤٤) ، وهي ذات بناء متكامل ، مكون من القصيدة (الأبيات ١ - ٤) ، والرحيل (الأبيات ٦/٥ - ٢٩ - ٣١) ، ورسالة شكوى ودمع للخليفة ، ودمع ذاتي اعتذاري ، ويمثل هذه الوحدات الأخيرة للكونيات الموضوعية للنفس الأخير من القصيدة (الأبيات ٣٠ - ٨٦/٣٢ - ٩٢) .

ومن المهم أيضاً أن نلاحظ تقديم قسم الرسالة بالإشارة المتأخر في عليها : (أبلغ) ، وكذلك عاقلة الشاعر أن يقع الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان من خلال ذلك الترتيب للمعد من حيث موضوعاته ، بولائه الثابت له ، وأن يقع من نفسه ما سبق أن ألمته من ولاد لمبد الله بن الزبير المطالب بالخلافة ، أو اعتناقه لأية بدعة أخرى . وهكذا ، فإن هذه القصيدة مثل آخر الاعتذار . ومع ذلك فالشاعر في اعتذاره هذا لا يتفق فرداً ملحقاً من نفسه فحسب في عكمكة ، ولكن عن قنائه كلها . ويضفي هذا الموقف على القصيدة كلها صيغة سياسية ، وكأنها وثيقة تقدمت إلى بلاط الخليفة . ومع ذلك فالشاعر يظل في الوقت نفسه متحدثاً باسم القبيلة ، متوافقاً في ذلك مع التقاليد القديمة لصنعت وجمجمته .

ويقع في استهلال قصيدة الراعي النسيبي تكتيف بتالي وبلاغى مهم ؛ ويبدو هذا الاستهلال بحكم موقعه وقولفسه الشعرى في موقع النسيب . غير أن القافوس الشعرى وحده في هذه الحالة مضلل ؛ فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

نفسه ، ومن الناحية الأخرى يُعلنان « الرحيل » « القفل » .

إن هذين المهيمنين يكوّنان عند ظهورهما في قسم النسيب جزءاً من استعارة أخرى ، هي استعارة (طيف الخيال) الذي يورق المحب اليأس . فالشاعر يختار أن يتحلل همومه واتصاله في هذه الشخصيات المثيرة للخيال ، وهي نفسها التي يقوم باستبدالها بالكرم البدوي (الأتراس) ، فيقوم الشاعر بلبس ملبأه التي لا غنى له عنها ، أو يقدمها لضيوفه ركائب ليصلوا إلى وجهتهم دون عنه .

وبذلك يتم تأسيس الاستعارة الأصلية التي تعود إلى الرحلة . ويظهر بعد ذلك قسم « الرحيل » من القصيدة ، وهو قسم يسهل تمييزه بتأنيلاً وظهياً ، ويتكون من الإسهاب في وصف الملبأ بوصفها نوعاً ذات سلالات كريمة ، وتقديم لمحات خاطفة من رحلة الصحراء .

وتبلغ استعارة البناء البلاغي ذروتها عندما تقدم الرسالة نفسها عن طريق العلامة المناسبة :

٣٧) أبليغ أمير المؤمنين رسالة

شكوى إليك نُطلةً وهويلا

٣٨) من نازح كشرت إليك همومه

لو يستطيع إلى الفقه سبيلاً

ومع ذلك ، فكلمة « سبل » ، وهي كلمة ذات مغزى مهم ، تسمح للشاعر باستغلال الإمكانيات البلاغية لقسم الرحيل : فالشاعر يتناول يتوسع وإطباب ما يبله من جهد ، وما أنفقه من وقت للوصول إلى الخليفة - أي يعرض حرصه لتطهير نفسه من أية شبهات سياسية ، ربما تكون قد تبنيت من مواقفه السابقة في سياق القصيدة . وعندئذ فقط يجلب الشاعر الحليقة بأسلوب مباشر (٣٧) ، في حين يصبح

أسلوب عرض الحليج المقلعة في رسالة الشاعر أسلوباً استراتيجياً يتميز في الوقت نفسه بخصائص سردية . وهكذا يقدم الرأى النيميري شعراً سياسياً متميزاً ، يجتري على خطاب سياسي ذي مستوى عالٍ ، باستخدامه لهذا المنهج البلاغي الذي يهدف طريقاً مؤدياً إلى الحليج النهائية والاعتبار الفضي .

ويتحقق ذلك في إطار الإدراك المعرسي الكلاسيكي لشكل القصيدة ، تلك الإدراك الذي يتمثل عند الشاعر الأموي في الإقفاة على المكونات العلامية « القديمة » ، التي لها وظائف معينة في مقدمة الغنائية (النسيب) ، وما يتبعها من « الرحيل » « الحيل بالصرع » ، وأخيراً المعرض الجدل والاعتذار . وإذا حاولنا أن نفهم المنطق البنائي للقصيدة يكون من الخطأ أن ننظر إلى قسم الحتام فقط بوصفه رسالة قائمة بذاتها ، أمضى نوعاً من الرسائل أو الخطاب التي تتميز بعدم التطيد والاختصار ، ولكنها عملة بشكل أو آخر بإضافات بنائية لاحقة ، وذلك نتيجة لظروف غير معروفة ، بحيث يصبح الاستهلال الاحتمالي لها (أبلغ أو توتبعها) ، مجرد علامة على موقف عدائي خاص .

وإذا كان هناك جانب ذو غرض بلاغي شامل لشكل القصيدة العربية الكلاسيكية لوجب أن يكون خاصاً بالبناء اللفظي المتد للقصيدة ، ولتطلب شرح هذا النموذج أن يؤخذ تعريف ابن قتيبة المش في الحسبان .

ومع ذلك فالنموذج الباقي الذي سبق شرحه ، والذي تحكمه الكفاءة البلاغية لشكل القصيدة ، قد لا يقدم إلينا بياناً كافياً عن طبيعة البناء الشعري نفسه ، الأمر الذي يجعلنا نواجه أخيراً بنائية أخرى قد تتوقع إيجاد حلول لها ، حتى وإن لم يتح للبناء البلاغي التردد لها ، وهو ما لا يتاح له الآن .

الهوامش

- (١) ابن قتيبة ، الشعر والعمارة ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، جزءان (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦) ، الجزء الأول ص ٧٤ - ٧٥ . ولا تتميز التبريفات العربية المبكرة الأخرى لبناء القصيدة بإمكان الصياغة ، كما يشغل واضعوا أنفسهم بشكل عام بالبناء التثالي القصيدة البلاط في مصر ما بعد النسيب . وهي قصيدة لم تعد تسمح بدمج باقي الرحيل - إلا ، ربما ، في خط نسبي ، غير عهد الأقطاف ، يؤدي دور الانتقال من النسيب إلى المديح - وقد قدم ج . هـ . فان جلد Van Gelder مؤرخاً في كتابه Beyond the Line : Critique of Classical Arabic Literature and the Coherence and Unity of the Qasida (London, Brill, 1982) شاملاً لهذه الإشارات والصياغات القصيدة (انظر على وجه الخصوص ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٣ ، ٨٦ ، ١١٥ ، وفي تلك الصفحة الأخيرة المشار إليها نجد الفارسي صياغة ابن ريش الجديدة لتطورات ابن قتيبة) . أنصف إلى تلك أننا إذا سلمنا بأن الفلسفة العربية في عصرها الذهبي قد تحولت إلى النظرة الأرسطية في الشعر ، وما يستتبعه ذلك من مواجهة مشكلة البناء

التثالي للترجيديا (مضطحة ، محدث ، هائلة) ، تبين لنا أن نتاج هذا الاتصال لن يخلو في الحسبان الجزء الخاص بالرحيل ، يكون الجزء الثالث من القصيدة هو الدليج ، والجزء الثالث هو الخاتمة . وهذا الجزء الأخير لا يمكن فصله عن الدليج في النسخة المعينة لبناء القصيدة ، الأمر الذي يُنتج بناءً أساسياً شاملاً الشكل (فان جلد ، المصدر نفسه ، ص ١٦٦ وما بعدها . . .) . وبعد حاتم القرطاطي (المثلث ٧٨٤ هـ / ١٢٨٥ م) هو أكثر أتباع هذه المدرسة إصراراً لأرسطو ، ومع ذلك فهو أكثر التقاد تأثراً بالقصيدة في عصر ما بعد النسيب - وأيضاً بالقول التثالي لبناء القصيدة - حتى وإن ظهر لفان جلد في جاريته في صفق أمة الكلام إلى المديح ، أن استخدام « أمة » يعني ما هو أكثر من مجرد استعارة لقسم الرحيل المفقود . غير أننا متأكدون من حقيقة واحدة هي إدراك حاتم القرطاطي لا يتغير من الرحيل بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الرقبة البلاغية للنسيب . وبذلك يصبح البناء الكلي للقصيدة في نظر حاتم القرطاطي ذي ثبات ، يحمل أرباً يصعب للشكل الكلاسيكي . انظر : أبو الحسن حاتم القرطاطي ، معارج البلاغة

(٨) جيمس ج. ميرل ، البلاغة في العصور الوسطى : تاريخ نظرية البلاغة James Murphy, Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance.

(بركل ، لوس أنجلوس ولندن : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨١ ، [الطبعة الأولى ١٩٧٤] ص ٢٥٥ .

(٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(١٠) وقع «النسب» أيضاً في نهاية الأمر ضحية للألمة التي بسى إلى الانحطاط الشكلي في تطور قصيدة البلاط اللطيفة . ولكن ذلك قد تم بعد أن أصبح صوت الشاعر نفسه جزءاً من قصيدة المدح الجبسية التي أقرها المتلقي (القرن ٩٦٥ هـ) . واعتقد بتغيي النسب شكلياً في الممارسات الأدبية لكثير من الشعراء ، ليصبح بدلاً من ذلك ، منتشرًا من الناحية الأسلوبية في جزء المدح الذي يسيطر بتاليا على القصيدة . وهكذا ، فإن صوت الشاعر ينتشر خلال القصيدة الجديدة اللطيفة ، بحيث تصبح د الخاتمة - وبمعناها رسالة بلاغية - غير ضرورية .

(١١) ألفت كمال الروي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : من الكندي حتى ابن رشد (بيروت : دار النشر للكتاب والنشر ، ١٩٨٩) ، ص ١٢٢ .

(١٢) ألفرد بلوخ ، «القصيدة» ، ص ١٢٠ ، وما بعدها .

(١٣) يتوقف ألفرد بلوخ «القصيدة» في ١٢٢ ليجذب مقارنة بين تطور مصطلح «قصيدة» ومصطلح «قافية» في شرح إسماعيل جولد تسيير للقافية : (1986) *Abhandlungen zur arabischen Philologie*, Vol. I ص ١٠٥ . وأضيف إلى ما ورد بين جولتسيير من مقارنة دقيقة حل مستوي معان المصطلحات أن كلمة «قافية» في الاستخدام الاصطلاحي المحدث تحفظ لإعلامها الجبسية الشدية ، كإيا في التبرير «بلا قافية» .

(١٤) للقضايا ، ص ١٠ ، ٩٩ .

(١٥) زهير بن أبي سلمى ، اللطيفة ، البيت ٦٦ . وإليها على أئمة يستخدم فيها «أليخ رسالة» : «أبلغ سبيدا أن حضرت رسالة» . (القطعة : دار المعارف بحصر ، ١٩٦٩ ، ص ١١٧ (البيت ١٥) .

طرفة بن العبد : «ألا أبلغنا عبد الضلال رسالة» هيوان (مشرق : جميع اللغة العربية ، ١٩٧٥) ، ص ٨٧ البيت السادس . والمختصر كتب بن زهير : «ألا أبلغنا عبد بحراً رسالة» ، هيوان ، ص ٣ ، البيت الأول .

أو الشاعر الأموي الراعي القصير : «ألا أبلغنا أمير المؤمنين رسالة» هيوان ، تحقيق وإعداد لماريوت (بيروت/ليبس : فرانز شتاينر فراج ، ١٩٨٠) ص ٢٢٦ البيت ٣٢ .

(١٦) يحيى الجبوري (عقل) : شعر عبد الله الجبوري (بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م) ص ٤١ . يحيى الجبوري أن (أية) مرادف لـ (رسالة) (انظر قفا : ١٢٥) ، غير أنه من الواضح في هذه الحالة أن الشاعر قد اختار كلمة (أية) لتأكيد جودة شعره وقوة ما هو ألفة لتوسيل الرسالة . ويوضح هذا المعنى للتقدم إلى الاستخدام القرائن لأسباب أن الشاعر شهد جذب لعل مكة حول تزييل القرائن . ولكتنا لا ينبغي أن أن نتمهل مثل هذا الإيجاد القرائن في استخدام التابغة الجبسية للترادف بين «أية/رسالة» (هيوان ، تحقيق كرم البستاني - بيروت ، دارصادر ، دون تاريخ ، ص ٦٧) .

(١٧) التابغة الجبسية ، الهيوان تحقيق كرم البستاني (بيروت ، دارصادر ، دون تاريخ) ص ٥٨ ص ٦٨ .

(١٨) شرح هيوان كتب بن زهير ، صفة أبي سعد الحسن بن الحسن بن عبد الله السكري «والشاعرة» : الشار القصيدة للطباسة والنشر ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) . (نسخة مصورة من نسخة دار الكتب ١٣٦٩/١٩٥٠م) ص ١١٢ - ١١٣ .

(١٩) أبو زيد محمد بن علي الخطيب القرشي ، جوهرة لشعر العرب في الجبلية والإسلام ، تحقيق علي محمد الجبوري (القطعة : دار جامعة مصر للكتاب والنشر ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) [الجزء الثاني : ص ٦٧٧ . واج شكلا آخر لصيغة البيت ٥٤ في ر . رابت : نصو اللغة العربية (مطبعة جامعة

وسراج الكتاب . تحقيق محمد الحبيب بن الحرجاء (تونس : دار الكتب القروية ١٩٦٦ ، ص ٣٠٤ - ٣٠٥) وثان جلدو ص ١٨٨ - ١٨٥ .

(٢) ابن تيمية ، الشعر والشعراء ، الجزء الأول ، ص ٧٥ .

(٣) يمكن سره فهم بعض أفكار ابن تيمية في عصر انتفاذ من الفترة بين الصحة اللغوية والصحة البلاغية في تعريفهم للمصطلحات . ولذلك يعتقد جوستاف ريتشر *Gustav Richter* أن ابن تيمية كان مدفوعاً بنظريات لونية متعارضة بين مصطلح «صعيد» والفكرين الموضوعي والبياني للقصيدة العربية . يقول ريتشر «نلاحظ كيف يجادل [عالم اللغة] «أقولسي» أن يستخرج معنى القصيدة من المصطلح «صعيد» .

Gustav Richter, "Zur Entstehungsgeschichte der arabischen Quasida" ZDMG, Vol. 92 (new series, vol. 17), Leipzig, 1938, pp. 354—55.

غير أنه من المهم أن نأخذ في حسباننا في مثل هذه الحالة أن ابن تيمية عالم بلاغة قبل أن يكون عالم لغة ، ويطلق عليه ج . ريتشر عبارة «مفانا اللغوي» ، وهو يوصفه عالم بلاغة يقدم تصورات صريحة في ذلك المجال الذي رآه قد بلغ فيه في اللغة بوصفه عالم لغة . كما أن *Goldbacher* S. و *Songer* A. قد تبنينه لآراء لفشلية الأعرى (Gibb, Goldbacher) لم يتعد حدود وجهة النظر للسلم يا ، الكتلة بأن دراسة ابن تيمية للقصيدة من أحد أوجه فلسفته .

انظر مثلاً : "Poets and Critics in the Third Century A. H." *Gustav E. von Grunebaum, ed. (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970) pp. 85—111.*

ولما يدور أن دراسة ألفرد بلوخ أقرب إلى حقيقة الأمر : وثقك متعارضة مصطلح «صعيد» و«الفكرى» البلاغي للمحدث للتعبير الشكلي للقصيدة/الرسالة التي يمكن إيجازها على حدة . وهو يسي هذا التعبير *Botenbotschaft* وهو مصطلح قد يته بلوخ من في شعر *Meisterzungen* ويخلص بلوخ بسببه بقله بالقلة ، ويقدم أسبانيا يشارك بوجهها في توجيه الأمام إلى هذه اللغة العرب :

«إن القصيدة أصلاً تفتي فعل وجه المحسوس ما حدث لها بعد هذه اللغة العرب ، أي القصيدة الطويلة والكلمة» التي تبدأ بالنسب ، ...

"Quasida bedeutet also von Hause aus gar nicht speziell das, was die arabischen Philologen später so bezeichneten, nämlich das vollständige" mit dem Nasib beginnende Langgedicht .. (Alfred Bloch, "Quasida", *Asiatische Studien. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde*. (Bern: A.Frank A.G. Verlag, II, 1948) p.p. 117 and 122.

(٤) محمد بن أحمد بن طليحان العلوي ، جواهر الشعر ، تحقيق طه الجبوري ، ومحمد زغلول سلام (القطعة للكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٥) ، ص ٩٨ ، ١٦٦ . أتفق وثان جلدو فيها ذهب إليه من أن ابن طليحان هو أول مصدر لفظة القصيدة بالرسالة . ويشير وثان جلدو إلى أن هذه لفظة تتبع من حقيقة أن في كتابة الرسائل قد تطور في القرنين الثامن والتاسع في إجملة توضيح انتفاذ الشكل مع القصيدة . ما وراء البيت *Beyond line ٥٦-٥٧* .

(٥) جيوجا . كتيبي ، الجيلة اليونانية في عصر الإمبراطورية لسيبيين (برستون ، نيويورك : مطبعة جامعة برستون ، ١٩٨٣) ص ١٧٤ . *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, 1983 p. 147

(٦) المصدر نفسه ، ص ٩٨

(٧) انظر فرانز كاتلم وروث شتل : العرب في العالم القديم *The Arabs in the World*.

Erster Band: Bis zum Beginn der Kaiserzeit (برلين : فايتز دي جروت وشركه ، ١٩٦٤) بخاصة ص ٥٨٤ وما بعدها . انظر أيضاً : طرفة المعارف الإسلامية (الطبعة الجديدة) [لايدن : ج . بيرول ، ١٩٦٠) ، المجلد الأول A.B. ص ٤٨٢ .

- (٢٦) التابطة الديان ، القديان من ٣٠-٣٧ . وتُعد قصيدة كعب بن زهير وبنت سعاد ، مثلاً آخر القصيدة مشهورة امتزج فيها الانحياز (القديم شخصياً) بالبديح . وتبدو هذه القصيدة موافقة إلى حد بعيد للبناء التقليدي ، إلا أن طبيعة الملامح ، في هذه القصيدة مضطربة ، لأن التابطة تستعمل الشاعر إلى حيث مضت حييته المتعبد ، أو إلى أماكن أخرى (ويتضح ذلك في السياق) ، إلى أماكن ومرة تكتنفها المخاطر (أي إلى حيث يسكن الشاعر في غلبة الخلفاء ومعه وأصحابه) . لذا فإن ولا يعلوها [أو لا يعلفها] (أو لا يعلفها) (أو لا يعلفها) في البيت ١٣ ، ١٤ ما حيا إلا صدى مضطرب للملامح ، بالأسلوب الذي تزين لنا في شعر التابطة الديان .
- (٢٧) إلى جانب ديوان هذا الشاعر من ٢١٣-٢٢٢ ، تحمل القصيدة مكالمة بأرؤا في جهره لشاعر العرب (الطليط الثاني) ، ص ٩١٢-٩٣٠ .
- (٢٨) كما هو الصند في جهره لشاعر العرب ، في حين يصل هذه الأبيات التي أصدعها وأبهرت فيقرت ٩٢٢ بيتاً ، يتخللها فقرات واضحة فيما بين الصور الأخيرة .
- (٢٩) الأبيات (الديان) بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦ ، ص ٧٠٠ .
- (٣٠) عادل سليمان جمال ، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأصحابه (القنطرة : مطبعة المدينة) ١٩٧٥/١٩٧٦ م . ١٠٠٠ . انظر الفصل رقم ٣٢ ص ٢٩٠ ، ورقم ٤٥ ص ٢٩٩ ، وأيضاً رقم ٣٦ ص ٢٠٩ حيث يجلد موضوعه والمعلقة . فحينما تبرز الصوت في النسيب ، وفي القصيدة رقم ٤٧ ص ٢٢٢-٢٤١ تظهر والمعلقة . بوصفها تطورا غنياً (الأبيات من ١٢-٣١) لاستغلال احتياطي بالنسيب . وهناك أجزاء متفرقة خاصة بالمعلقة ، ص ٣٦٠ ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠٩ ، ص ٣٠٩ ، لا تسمح لنا بتكوين رأي فيها يتعلق بموقعهم البشائي في قصائدهم المقترضة .
- وكل ذلك يبدأ الشاعر الجاهلي حيد بن الأبرص إحدى قصائده بما يشبه النسيب ، ولكنه يشير ضمناً إلى «المعلقة» (ديوان حيد بن الأبرص ، تحقيق كرم البهسني-بهرسوت) ، دار صادر-دار بيسروت ، ١٩٧٤/١٩٧٥ م ص ٥٧-٥٤ [قافية الجاهل المكسورة] ، وهي قصيدته الأخرى ، التي تحمل القافية نفسها ، يجب أن نقرأ بترجيح موضوعها الانتساب إلى «المعلقة» . وعلاوة على ذلك ، راجع «الأصمعية» رقم ١٢ لسمي من مشكلة الخناني (أبو سعيد عبد الملك الأحمسي ، الأصمعية ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . الطبعة الثالثة (القنطرة : دار المعارف مصر ، ١٩٦٤) ، ص ٥٢-٥٦ .
- (٣١) بلانت Meir M. Bravman الأنظار إلى عمل الحبس والأديان في معنى «هم» و«الجموع» و«هم» . راجع مقال : "Homic Motives in Early Arabic Literature" Der Islam Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Ostens, Vol. 33, 1958, pp. 274-277.
- (٣٢) يبدأ الخطاب المباشر في جهره لشاعر العرب بالبيت رقم ٤٤ (المعلقة الرحمن) في حين يقع التحول بالفضل في نسخة فايرت Weipert للديوان عند البيت ٤١ (أولى أمر الله) ، ثم بعد في البيت ٤٧ .

- كمبرج ، ١٩٥٥ (الجزء الثاني) ص ٨٦ .
- (٢٠) جهره لشاعر العرب ، الجزء الثاني ، ص ٣٦٨ .
- (٢١) نقلا عن جبريل والفردوسي : تحقيق أنور شل بيلا (لندن : ١ : جبريل ، ١٩٥٥) ، (الجزء الأول من ٢٣) . القصيدة رقم ٤٠ . وعقود الفردوسي نجاها ويبدل في حياته القليلة بينه وبين الموتى ، كما أنه يتصرف عليه بوصفه أحد مشاهير أعداءه . بالعرض من ترجمه القائل على أسباب بلاغية (قصيدة ص ٢١) . ويمكننا أن نذكر نظيراً لهذا التطور الذي طرأ على كلمة أعداء ، كلمة *enemies* وهي تعني « تقديم العدو » في سياق الطغرس الإفرنجية (والتر بروركرت Walter Burkert ، الديانة الوثنية Greek Religion (كمبرج) ، مطبوعات ١٩٨٥) ص ٩٣ و ص ٢٨٤ . وقد تطور هذا المصطلح عبر الكتابات العربية (ح و م) ليشير إلى معنى الحرمان البدني (اللذة) . ويطلق الضوء على هذه المسألة التوافق في العربية بين « أعداء » و« إرهاب » .
- (٢٢) راجع دور « أبلغ » بوصفه علامة في قصائد الثائر وما يتبعها من ارتباطات فوسفا عند سوزان بينكي استيكفيتش « عناصر المقوسية والفقرات في شعر الثائر : قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلل بن ربيعة » مجلة دراسات الشرق الأوسط ، مجلد ٤٥ ، العدد الأول ، (يناير ١٩٨٦ ص ٢٧-٢٨) .
- Susan Mackay Stetkevych, "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd Ibn al-Simma and Muhallab ibn Rabiah", Journal of Near Eastern Studies, Vol. 45, No. 1 (January 1986) PP 37-38.
- (٢٣) شملت مثل هذه الأفكار ميشال فوكو بشكل خاص الكلمات والأشياء بيلرس (١٩٦٦) وديوانه سعيد البهاتك : لغزى والفجر (بالتميم ولندن ، ١٩٧٥) .
- Michel Foucault, Les Mots et les Choses (Paris, 1966) and Edward Said (Houghton-Mifflin and Method Publishing and London, 1988).
- (٢٤) أمرو القيس ، الديان ، ص ١١٤-١١٨ (القصيدة رقم ١٥) .
- (٢٥) للفصلات : الطبعة الخامسة ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القنطرة : دار المعارف مصر ١٩٧٦) ، ص ٥٥-٦٠ القصيدة رقم ١٠) و ص ٤٠٧-٤٠٨ (القصيدة رقم ١٢٢) . ويتكون البناء في القصيدة المعاصرة من نسيب (الأبيات من ١-٩) ، ورجل (الأبيات من ١٠-٢٧) ، رسالة (آخر الأبيات من ٢٨-٣٧) ، في حين يظهر البناء الموزني في القصيدة ١٢٢ على : النسيب (الأبيات من ٦-١٠) ، الرجل (الأبيات من ١٢-٧) ، الرسالة (الأبيات من ١٣-١٧) . غير أنه من الملاحظ أن الرجل في القصيدة ١٢٢ لا يتوافق والنموذج السائد ، لأن مدية الشاعر ليست ناقة وإنما هي جواد يقدم من خلال التزييف المتعاقب في صورة ناقة أو نعلمة . وبالنسبة في مطلق الاسم والصيغة : اللغة والإشارة في تسمية الحيوانات في الشعر العربي القديم « مجلة دراسات الشرق الأوسط » مجلد ٤٥ ، العدد الثاني ، (أبريل ١٩٨٦) ص ٨٩-١٢٤ ، التوزيع الوطني والقبائل للمطالعة في القصيدة العربية الكلاسيكية .

النقد اللغوي

٣٠٥

التراث العربي

عبد الحكيم راضي

لعل جانيا من ميراث الكتابة في هذا الموضوع يعود إلى إسهام غير قليل تعرّض له في تاريخ النقد العربي ذلك المنهج من متاهج النظر إلى النصّ الأدبي .

غير أن ذلك ليس هو الدافع الوحيد ؛ فبالإضافة إلى ما سبق نلاحظ أنه - وبعبارة من أي إغراء للمقارنة - يمثل منطقة بلاغي فيها مع النقد العربي كثير من المداخل التي يحاول النقد الحديث تحريتها في تناول التصوُّص الأدبية منذ مطلع هذا القرن على الأقل .

من ناحية أخرى يمثّل بحث هذا الموضوع شيئا في تصوُّرنا عن النقد العربي الذي شام عنه سيطرة الانطباع والعفوية في حديثه عن الأدب ، والتخلُّف عن تقديم رؤية شاملة في مجال التنظير . كذلك أتوقع أن يرز هذا البحث لبعض قطاعات التأليف في النقد تقديرها والاعتداد بها ، كقطاع التأليف البلاغي مثلا ، كما أرجو أن يبيّن إلى بعض مصادر المادة النقدية التي جرى العرف على استبعادها عند احتساب هذه المصادر .

من هذه المصادر تلك المؤلفات التي عُتبت بالحديث فيها سُمّي به (ضرورات الشعر) ، أو (رخصه) ، أو (ما يجوز فيه) ، سواء كانت كتباً متخصصة ، ككتاب الفَرَّاز القيرواني (ما يجوز للشاعر) ، وكتاب ابن عصفور (ضرائر الشعر) ، أو كتباً غير متخصصة - من كتب النحو - بخاصة - بدءاً من (كتاب) سيويه ، ومروراً بكل ما يتعدّ به من كتب الدراسات النحوية .

وهذا يجزّئنا إلى الحديث عن الدور المهم في تقديم المادة النقدية الذي تضطلع به علمة المؤلفات اللغوية ، وعلى وجه التحديد تلك المؤلفات التي كان أصحابها على وعي بخصوصية الأدب بوصفه فنا لغوياً في الأساس . ولقد ما يمكن الإشارة إليه هنا (كتاب) سيويه الذي جعل منه صاحبه معرضاً للكثير من أساليب اللغة في وقت لم يكن التمايز قد تمّ بين ما عُرف بعدد بالمستوى الصواب وما عُرف بالمستوى الأدبي . ويكفي دلالة على دوره في تنمية البحث الفني في لغة الأدب رجوع عبد القاهر الجرجاني إلى الأصول التي سنها سيويه ، والأمانة التي أوردتها في كثير من قضايا اللغة الأدبية^(١) .

نضيف إلى ذلك مؤلفات لغوية أخرى مثل (الحصائص) لابن جني و(الصاحي) لابن فارس و(فقه اللغة) للشمالي .

وعلى ذكر المصادر فلست أهيّ كتب التاريخ الأدبي والتراجم ، نحو (طبقات) ابن سلام و(طبقات) ابن المكي و(بنية) الثعالبي ، أو كتب الأدب الصالحة (كالبیان والتبيين) و(الكامل) و(العقد الفريد) ، أو تلك المناظرات التي حفظتها كتب التاريخ والأدب ، كمنظرة الخاقاني للمنتقى ، ومنظرة بديع الزمان لأبي بكر الخوارزمي ، أو مقدّمات الشرح للمجاميع الشعرية ، كمقدّمة المروزقي لشرحه على (حاسة) أبي تمام ، أو مقدّمات الشعراء لدواوينهم ، كما فعل عدده من شعراء الأندلس .

كما أنني لا أنسى من المؤلفات الرائجة المعروفة في تاريخ النقد العربي ، (كموازنة) الأملدي ، و(موصحة) الخاقاني و(وساطة) الجرجاني ، أو عن تلك الإسهامات التي شارك بها الفلاسفة في مجال النقد ، كجهود الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد . . . وغيرهم ؛ فهذه المؤلفات جميعها لها أهميتها وجورها في رسم صورة النقد العربي ، وذلك ما لا شك فيه ؛ غير أن هناك فروعاً أخرى من التأليف خلقت بالكثير من الأفكار والملاحظات التي تسهم كذلك بدور خطير في تكملة الصورة إذا أُريد لها أن تكتمل .

كما نضيف ذلك الفرع من الدراسات اللغوية حول القرآن : مجاز، قراءاته ، أشكاله ، غريبه ، إعرابه ، ومعانيه . . الخ ؛ إذ تحدث حركة أصحاب هذه المؤلفات بين عدد من الخطوط منها : التسليم بإعجاز العبارة القرآنية من الوجهة البلاغية ، وأن على هذه العبارة أن تؤدي المعنى الذي يقتضيه التفسير في ضوء سبب النزول أو السياق أو الظل أو العرف . . الخ . ويؤكدنا الزعم بأن الأفكار التي أثيرت في تلك البيئة من بيئة البحث كانت وراء كثير من الانتقالات في تاريخ البحث في لغة الأدب .

ويكفي أن نذكر بالرابطة التي لاحظها المؤرخون بين مبحث (المجاز) مثلاً وكتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة ، مع العلم بأنه لم يكن الكتاب الوحيد الذي حمل هذا العنوان ، ويأتى مصطلح (المجاز) سابق عليه . كذلك يمكننا أن نسجل الرابطة التي لا شك في وجودها بين البحث في (معنى) القرآن والبحث بعد ذلك في (معنى) المصطلح الذي يصاحفنا عند السرياني - في القرن الرابع^(٢) - ثم بلفظنا بحثه على تفصيل وتعمق عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس ، ليتحول بعد ذلك إلى علم مستقل من علوم البلاغة في أشهر مدارسها المتأخرة .

كذلك يتعين علينا الإشارة بوضوح إلى تلك اللغة الفريزية من البحث اللغوي الثرى طعنا لفكرة التقليدية ، التي تحتوي عليها كتب أصول الفقه ، يبدأ من (رسالة) الشافعي وسروراً لمهمات كتب الأصول ، مثل (المصنف) لأبي الحسين البصري (ت ٤٣٦) ، و (البصرة) للشيرازي (ت ٤٧٦) ، و (التلخيص) للزبلي ، و (المحصول) للرازي ، وغيرها . فهذه المؤلفات تضم في ثناياها - بخاصة في مقدماتها - كثيراً من البحوث الدافرة حول اللغة في غتظف صور استقدها ، وحول كثير من مشكلات بحثها ، بخاصة ما يتصل بالصيغة والتركيب والدلالة . . انطلاقاً من حقيقة أن المصدر الأساسي للتشريع والمقيدة هو مصدر لغوي يحتل في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، وأن من المنطقي أن يجهل الأصول في مقدمة كتابه كنه نظرت له اللغة ومنهج تناوله لها ، تمهيداً لتطبيق ذلك على مصدره الذي هو - كما سبق القول - مصدر لغوي .

هذه كلمة موجزة عن مصادر المادة التقنية ، لم يقصد بها الاستقصاء ، وأبأت أن أسوقها تنبيهاً على ضخامة هذه المادة وتعدد مصارفها من ناحية ، وتقديماً لما قد يلاحظ في هذه الدراسة من اعتماد على مصادر تبدو غير كافية في حقل الدراسات التقنية من ناحية ثانية ، ثم إقراراً لواقع ثابت في نشأة النقد اللغوي وبهوضه واتكعاله من خلال هذه المصادر ، وأخيراً تبريراً لاختيار العنوان على النحو الذي جاء عليه : (النقد اللغوي في التراث العربي) .



لقد عرفت محاولات التوثيق للنقد العربي حديثاً غير قصير عما يعرف بـ : (النقد عند اللغويين) ، وما يعرف بـ (النقد اللغوي) ؛ ويقصد بالأول جهود تلك المجموعة الرائعة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة ، الذين لم يسمحقوا الحضرمي ، وأبى عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وخلف الأحمر ، وأبى عبيدة ، والأصمعي ، وأبى سلام ، وأبى الأعرابي وغيرهم . أما الثاني - وهو (النقد اللغوي) -

فيقصد به النقد الذي قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء ، سواء من جانب النقد اللغويين أو غيرهم .

وهنا نسارع إلى إيداء عدد من الملاحظات ؛ منها :

● أن (النقد اللغوي) بلفظ السابق - معنى تسجيل الخطأ اللغوي - لا يدخل في مداول الأصيل - أو العنوان - الذي أختير لهذا البحث ؛ على أساس أن تسجيل الخطأ اللغوي من أي نوع هو من قبيل العمل للمباري الذي يتم التحوي أو اللغوي عموماً في سببه لإقامة القاعدة وإيداء كل ما يخالفاها .

● أننا نبحث عن نقد يؤمن أولاً بأدعية الأدب - أو فنيته - ويرفع دليلاً على هذه الفنية خصوصية اللغة في النص الأدبي ، وينطلق من هذه الخصوصية إلى مجازة وجهات النظر اللغوية التي ينفق عندها النقاد واللغويون من منطلقات صناعتهم .

● أن جهود اللغويين لم تكن غلواً من الاتجاه الأخير في النقد - أعني النقد اللغوي الذي يقر بفنية الأدب وخصوصية لغته - وسنرى مصداق ذلك فيما بعد .

غير أن ما حدث هو أن الدارسين للمحدثين - وقد سَمَّوْا بما رثوه بعض القدماء من عكوف اللغويين على علوم النحو والشعر وبالأخبار - أخفوا المصدر التي تحوي على جهودهم في النقد اللغوي الفني ، وانقصوا ما نقل آثارهم في النقد اللغوي للمباري من كتب النقد الشاملة - كموازنة الألفي ، ووساطة الجرجاني ، وهي الكتب التي شذلت بعضها أخرى عما عُدَّ في رفته أهم وأخطر ، وعُدَّ فيما بعد أكثر جذائية وإغراء ومدة على إطالة القول وجذب الانتباه .



انتهى تعريف النحاة للكلام - كما هو معروف - إلى أنه « اللفظ المفيد^(٣) . وفصل المتأخرون في ذلك فقالوا : إن الكلام ما تركب من كلمتين أو أكثر ؛ وله معنى مفيد مستقل^(٤) . وفذهب كثير من النقاد إلى تعريف الشعر بأنه « قول ، صوزون ، مقفى ، يدل على معنى^(٥) . » ونحن ننظر في عناصر كل من التعريفين نجد أن بعضها مشترك بينهما ، كمعنى المعنى ، أو الفائدة ، وكذلك عنصر (اللفظ) في تعريف الكلام ، و (القول) في تعريف الشعر . فاللفظ هو ما يُلفظ به ، ولما كانت الكلمة مصداقاً في الأصل فإنها تطلق على الفرد والجمع . وكذلك (القول) في تعريف الشعر ؛ قالوا : هو دالٌّ على أصل الكلام الذي هو بجزلة الجنس للشعر^(٦) . وقد تطرّع النحاة بجمع القول أهم من الكلمة والكلام والكلم ، وقالوا إنه يشملها جميعاً ، وإنه أهم منها ، وهذا ياتى مع عنصر اللفظ ، لتستغرق عناصر تعريف الشعر المعصين الأساسيين في تعريف الكلام عند النحاة ، وهما اللفظ والمعنى ، ويبقى بعد ذلك في تعريف الشعر عناصر آخران زائدان على عنصرى الكلام ، هما : الوزن والقافية^(٧) .

وما كان من الإنصاف للقرائي - أن أعترف بغربة هذه المقعدة ، أو هذا النخل إلى الموضوع عن طريق القدرة بين تعريف النحاة للكلام وتعريف النقاد للشعر ؛ وقد يكون مما يثير التساؤل هذا الجمع بين التعريفين ؛ كما أن التساؤل وإرد حيا حول التصريف الذي أختير للشعر دون غيره من التصريفات ، ولكن ذلك كان في الحقيقة .

ويعملون القريب ، ويحجج بهم ولا يحجج عليهم ^(١٧) .

والشبه واضح بين نصّ الحليل وعبارة سيويه . ومن ناحية أخرى قد يكون عمله دلالة أن يبدو مثل هذا التصريح من الحليل على وجه الخصوص ؛ وهو صاحب نظرية العروض ، وأعرف الناس بشكل القيد الذي تمثله في الشعر خاصات الوزن والقافية ؛ إذ يبدو أن خبرته في هذه الناحية هي التي أدته إلى أن يميز للشعر أن يتصرفوا في لغتهم ليتغلبوا على هذا القيد المفروض عليهم ، وبذلك فتح باب القول في الموضوع ، أضحى في خصوصية لغة الشعر ، أو لغة الأدب عموماً ، وعلاوة وضع اليد على الظواهر التي تمجدها . وإذا كان بعضهم قد شك في قيمة عروض الحليل بالنسبة للشاعر ، وأنشد في ذلك :

مستغفلن فاعلن فمورل
مسائل كلها فضول
قد كان شعر السورى صحيحا
من قبل أن يخلق الحليل

فإن الموقف من العروض بالنسبة للشاعر يختلف من الموقف من تصريح الحليل من خصوصية لغة الشعر بالنسبة للناقد . وإذا كان هناك شك في قيمة العروض بالنسبة للأول فليس هناك شك في قيمة ذلك التصريح بالنسبة لآخر .

والواقع أن حديث الحليل ، ومن بعده سيويه وابن سلام ، لا ينفي أن يمرّ مروراً عابراً ، فهو أولاً يحمل إشارة صريحة إلى وجود مستويين من اللغة ، أحدهما تمثله لغة النطق ، أو المعيار ، أو المستوى الصوابي ، التي تتحقق في الكلام المعادي ، والآخر تمثله لغة الشعر - الصورة المثالية للغة الأدبية . وثانياً أن هذه الإشارة نجح في علمه محسوسين على الفصحيين لا على النقاد (ولو أن الاستغفال لم يكن واضحاً تماماً بين اللغويين في ذلك الوقت) . وفي هذا ما يشير إلى قوة الصلة بين البحث في لغة النطق والبحث في لغة الأدب ، انطلاقاً من انتهاء المستويين إلى لغة واحدة ، واعتراكاً بدخول البحث في لغة الأدب ضمن مجال البحث الفونى بصفة عامة ؛ وهو متحى من التصور تعضده الدراسات الحديثة القائمة على المقابلة بين المستويين ناحية ، وعده البحث فيها من مشتتات علم اللغة من ناحية ثالثة ^(١٨) .

لذلك نجد الحديث عن الضرورة متصلاً في كتابات اللاحقين . وقد تطور الحديث وتشعبت النظرية إلى طواهر الضرورة لتعنى في النهاية إلى أن التزام الشاعر أو لجوءه إلى هذه الطواهر المخالفة للمعيار لا يكون دائماً بسبب المعجز عن إعداد بدائل تحمل عملها ، بل بسبب حاجة التعبير نفسه إلى هذه الطواهر .

ولمقاتنا في هذا السبيل ما صرح به الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) من « أن الشاعر يجوز له في كلامه وشعره ما لا يجوز لغير الشاعر في كلامه » ، لأن لسان الشاعر قد اعتاد العرائر فيجوز له ما لم يجوز لغيره ^(١٩) . كما يلفتنا تصريح الفارسي بأن ارتكاب الضرورة حتى للمحدثين كما كان حال القدماء ، وأنه « كما جاز أن تقيس متروكنا على متروهم ، فكذلك يجوز لنا أن تقيس شعرنا على شعرهم » ، فما أجازته الضرورة لم أجازته لنا ، وما حظرت عليهم حظرت علينا ^(٢٠) ؛ وهو اعتراف يكمله - فيما نحن بصدده - عبارة نقلها السيوطي من

مقصوداً ؛ فقد أريدت الوصول إلى (نقطة تقاطع) بين كل من طريق النحاة وطريق النقاد لأصح اليد - ولو شككنا - على فرق يمكن منه الانطلاق إلى تصور نظرية النقاد في الفن الأدبي ، فكشفت هذه المغالطة ، مع العلم بأن تعريف الشعر الواردة هنا ليس هو التعريف الوحيد ، وبأن خاصية الوزن والقافية قد تستحقان في كلام أبعد ما يكون عن الشعر وعن لغة الأدب التي تشمل - بالتأكيد - آثاراً أوسع مما اصطاح على تسميته شعراً .

غير أن ذلك لا ينفي حقيقة تاريخية هي أن كثيراً من النقاد والمهتمين بخصوصية اللغة الشعرية قد انطلقوا - من واقع القيد الذي تمثله في الشعر عنصراً الوزن والقافية - إلى السماح لهذه الخصوصية التي كان الجميع يستشعرها كلياً قامت المقارنة بين (الكلام) و (الشعر) . وهذا ما نقابله صراحة فيها نقله ابن سلام عن السنة للمحتجب للناطقة قالوا : « كان أحسنهم حياءه شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كان شعره كلام ليس فيه تكلف . وللمتلقي على المتكلم أوسع من على الشاعر ، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي ؛ والمتكلم مطلق يتخير الكلام ^(٢١) » .

وعلى مفهومي نصّ ابن سلام أحد شطري النتيجة التي ترتبت على المقابلة بين لغة الكلام ولغة الشعر ؛ أضحى الاعتراف بضيّق مجال القول على الشاعر إذا ما قورن بحرية المتكلم المعادي ؛ فـ « لملطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر » ، وهي العبارة التي يمكن عكسها ليكون (الملطق على الشاعر أضيق منه على المتكلم) ، لئلا يشرط الآخر من نتيجة المقابلة بين الكلام والشعر ، متمشياً في الاعتراف للشاعر بحدقه في سلوك كل طريق من القول يقضى إلى التعبير عن مراده .

ونكلاً ما نصادفه في (كتاب) سيويه ؛ فيجد أن نغمت في (باب علم من الكلام من العربية) ، ذكراً الاسم والفعل والمحرّف ، وفي (باب أواخر الكلم من العربية) عن الجارية الثمانية لأواخر الكلم ، ثم عن (المسند والمسند إليه) ، وعن (باب اللفظ للمعاني) ، وعن (الاستغناء من الكلام والإحالة) ^(٢٢) . بعد هذه الأبواب التي لمس موضوعاتها باختصار شديد ، والتي تعدّ من قبيل المقدمات لما جاء بعد ذلك من تفصيلات ، نراه يفتح باباً آخر هو - أيضاً - من قبيل المقدمات أو الأصول التي أراد أن يرسها قبل أن ينطلق إلى تفصيل ما أجمل وإشباع ما اختصر ، وكان ذلك هو (باب ما يخلق الشعر) ، الذي جاء فيه : « أعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام » ^(٢٣) . ثم راح يقدّم بعض تفصيلات هذه (الجوزات) دون أن يستوفها . قال السرياني شارحاً هذا الجزء من كلام سيويه ، ومعللاً حديثه عن (الضرورة) في هذا المكان من الكتاب ؛ إنه فصل ذلك « لئلا يفرق بين الشعر والكلام ، ولم يتصنّف ، لأنه لم يكن غرضه في ذكر الضرورة قصداً إليها نفسها » ^(٢٤) .

وهنا تبين الإشارة إلى الصلة الراجعة بين ما ذهب إليه سيويه وما صرح به استاذ الحليل بين أحد من أن « الشعراء أسرار الكلام ، يصرفونه أي شاموا ، ويجاز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تعريف اللفظ وتعديله ، ومدّ مقصوده وتغير عودوه ، والجمع بين لغاته ، والفرق بين صفاته ، واستخراج ما كُتبت الألسن عن وصفه ونبت ، والأخمان عن فهمه وإيضاحه ، فيقرّبون البعيد

تعليمه ابن جني ومعاصرهما اللغتي ، بهذا يكاد يكون جديداً ، يتجلى في القول بأن ارتكاب الضرورة - لو ما عُدَّ كذلك - لا يكون بسبب الاضطراب ذاتياً ، كما أن اللجوء إليها لا ينبغي أن يعد من قبيل ما يُحتَرَّع عنه وما يستعصى التحويل والتخريج ، لأنه قد يكون يرضى الشاعر وعنده ، لحاجته خلاف ما يراه القاصمون على القواعد التظليلية . وهو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغة الخاصة ، وبأن الشعر يأتى بحق هذا المستوى من اللغة^(١٧٦) .

وقد وصل الأمر ببعض النحاة إلى القول بأن وجود هذه الظواهر في الشعر لا يعنى الاضطراب إليها ، مادام في الإمكان أن يُستبدل بها غيرها ؛ وهذا هو رأي ابن مالك^(١٧٧) .

وقد نظر العلماء إلى هذا التصور على أنه يلغى شلها ما يعرف بالضرورة ؛ ذلك بأنه لا يوجد تركيب ليس في الإمكان أن يستبدل به آخر .

وردّ عليه الشاطبي في شرحه على الألفية - بأن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن في الموضع غير ما ذكر ؛ إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعترض من لفظها غيره . . . وإلّا معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يحظر بباله إلا لفظاً ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضع . . . [و] أنه قد يكون للمعنى بياراتان ، أو أكثر ، واحدة يلزم فيها ضرورة ، إلا أنها مطابقة لقتضى الحال . ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة ، لأن اعتنائهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ . . .^(١٧٨)

وقال أبو حيان : لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين في ضرورة الشعر ، فقال في غير موضع (ليس هذا البيت بضرورة ، لأن قائله متمكن أن يقول كذا) ؛ فصل زعمه لا توجد ضرورة أصلاً ؛ لأنه ما من ضرورة إلا ويمكن إزالتها ، ونظر تركيب آخر غير ذلك الترتيب ؛ وإلّا يمتنع بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر ، المختصة به ، ولا يقع في كلامهم النثر ، وإلّا يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام^(١٧٩) .

وفي رأي أن كلام ابن مالك لم يفهم من مناقشته على الوجه الصحيح ؛ فحينئذ لا يحمل معنى الإنكار لوقوع ظواهر الضرورة ، وإلّا هو يلغى عامل اضطراب الشاعر إليها .

وهو فهم ينتفي على إقراره بوقوع الظواهر مع إمكان المدول عنها . ومعنى إمكان المدول عنها أنها قد جاءت بمحض اختيار الشاعر .

ومن هذه الزاوية يكون ابن مالك غافاً في رفض تسميتها ضرورة أو حتى في إلتفاتها . . . وإن كان تسارع إلى القول بأن في هذا الإلهام اعترافاً بخصوصية اللغة الشعرية ، وتيرة لها من عامل الاضطراب الذي يحمله المعنى اللغوي للضرورة ، تصبح صانعة من اختيار الشاعر ، لا نتاجاً لضغط الاضطراب .

فخلص - إذن - إليهم نظراً إلى ما عُرف بظواهر الضرور أو الرخص أو الجوازات على أنها لغة خاصة بالشعر وغيره من ضروب الإلهام ، التي لا تخضع لقواعد الصنعة^(١٨٠) ، سواء أكان الشاعر قادراً على غيرها ولكنه أصر عليها ، أم كان غير قادر على سواها . . . فالؤكد المحسوس أنه اختار لغة أو أسلوباً لأنه لم يجد أفضل منه تعبيراً عما أراد .

(الشيرازيات) ، وهي أنه « وب شيء يكون ضعيفاً ثم يحسن للضرورة »^(١٨١) . وللمبراة الأخيرة مغزى أصح من مجرد القول بظواهر الضرورة ؛ إنها بمثابة الإعلان عن الفصل بين التزام النمط وعلو القيمة الفنية للمبراة ، أو - بعبارة معاكسة - الفصل بين خالقة النمط واتساع هذه القيمة .

وهذا البدأ حتى بالقول وبغزده من التفصيل لدى ابن جني - تلميذ الفارسي - الذي صرح بأن للأديب أن يستعين بأنفسه اللغتين ؛ إن احتاج إلى ذلك في شعر أو سجع ؛ فإنه مقبول منه ، غير ممنوع عليه ؛ وكذلك عامة ما يجوز في وجهان ، أو أوجه ، ينبغي أن يكون جميع ذلك مجزواً فيه ، ولا يمتنع قوة القوى من إجازة الضعيف أبداً ؛ فإن العرب تفعل ذلك تأسيّاً لك بإجازة الوجه الأضعف^(١٨٢) .

وتيم ذلك القول بأن الأخذ بظواهر الضرورة لا يعنى الاضطراب ، أو الجعل بقواعد النمط ، وإلّا هو نوع من (اختيار القوة) في عملية الصراع بين الشاعر واللغة ، يحاول فيه الشاعر أن يقدم بعملية ترويض للغة ، يجعلها بها حل أداء معانٍ وإيقاف وإرتداد وراء ما تسمح به قواعد النمط . يقول : « فحق رأيت الشاعر ارتكب مثل هذه الضرورات - على قبيلها وانحرافاً الأصول بها - فاعلم أن ذلك - حل ما جشمته منه - وإن دل من وجوه على جوره وتمسكه فله من وجه آخر مؤذن بصياله وتحمطه ، وليس يقاطع دليل على ضعف لفته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بصفاته ، بل مثله في ذلك حدى نثر جرى المجموع بلا علم ، ووارد الحرب الفروس حساساً من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً في عتفه وتهاكه ، فإنه مشهود له بشجاعة وليس مُتَمَنّ . ألا تراه لا يجهل أن لو تكسر في سلاحه - أو اعتصم بلجام حصاده ، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملعقة ؟ لكنه جشم ما جشم على علمه بما يقبض احتشام مثله ، إلا بالبقوة طيبة ، ودلالة حل شهامة نفسه .

ثم يضيف أن الشاعر إذا أورد منه [يعنى من قبيل الضرورات] شيئاً فقلته - لأني أعلم غرضه وسفور مراده - لم يرتكب صمياً ولا جشم إلا أماً ، وافق بذلك قبلاً له أو صادق غير آس به ، إلا أنه هو قد استرسل واقفاً ، وبني الأمر على أن ليس مقبلاً .

ثم يقدم بعض أمثلة تشتمل على صور من الضرورات ؛ يقول بملحا : « فلهذا ونحوه ما لا يجوز لأحد قياس عليه ، غير أن فيه ما قلّمنا من سمو الشاعر وقطره ، ونأية وتمجده »^(١٨٣) .

فالسؤال - إذن - فيما يرى ابن جني ، ليست مسألة اضطراب لا يحصى عنه ، وإلّا هي روح المغامرة ، والرغبة في التحدي وتقليب الوعر ، واجتياز كل طريق خوف يلوح ورائه شعاع فكرة أو وضعة خاطرة^(١٨٤) .

ويبدو أن هناك علاقة مباشرة بين آراء ابن جني في هذه القضية وإعتراف شاعره المفضل ابن الطيب اللغتي ، الذي كثيرا ما كان يذكرها بما اقتضت على طواهر الضرورة من الاضطراب^(١٨٥) ، والذي أثير عنه القول بأنه وقد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره ، لا للاضطراب إليه ، ولكن للاسراع فيه وإتقان عمله عليه ، فيحفلون ويبيدون^(١٨٦) ، وأن وللفصحاء الماكين في أشعارهم ما لم يسع من غيرهم^(١٨٧) .

وروايات أن حديث الضرورة يتخذ عند الفارسي ، ومن بعده

التصير - اللفظ . ومن ثم فليس الوزن والقافية وحدهما هما الفرق بين الشعر والكلام العادي . وهذا معناه أن الوزن والقافية - وحدهما - لا يميلان الكلام شعرا ؛ لأن هناك خصائص أخرى تميز اللغة الأدبية في شتى صورها أو مظهرها . وإذا كان للوزن والقافية من ميزة في الشعر - إلى جانب الموسيقى - فهي إتاحة الفرصة لصلية من التفاعل تتم في داخل البيت من الشعر - تكون نتيجة تلك الخصوصية التي نتحدث عنها بوصفها سمة من سمات اللغة الأدبية عموما وإلى الشعر على وجه الخصوص .

ولو كان الحديث عن الشعر وحده لكان من السهل الإحالة على أحاديث المتخصصين العرب من شراح أرسطو عن خاصية التخييل والتخييل والمخروج بالمعارة عن النمط المألوف ، ولكن من السهل أيضا الإحالة على ذلك الحديث الذي بدأه قدامة عن (الاكتلاف) بين عناصر الشعر الأربعة - اللفظ والمعنى والوزن والقافية - وما ينتج من ذلك الاكتلاف من حركات أشبه بللّ وبالجزم ، على نحو تكون نتيجته ثراء اللغة وكثافة طاقاتها الدلالية ، مع شدة تلاحم الفكرة مع إطارها اللغوي . ولكننا نعلم الحديث على اللغة الأدبية بشتى صورها ، مجاوزين الفروق بين الأنواع المختلفة ، مع محاولة لوضع اليد على ما يميّزها - من وجهة نظر النقد العرب - عن اللغة العادية .

في مثل هذه المحاولة يستلزم الحديث عادة بين محورين ، يمثل أحدهما للمستوى العادي من اللغة ، ويمثل الآخر مستوى اللغة الأدبية . لما من طبيعة الفروق فيمكن رصد ما على ثلاث مراحل أو ثلاث طبقات ، مثل كل ما يتألف منها فاعلة تقوم عليها ، أو مركزا تنطلق منه . هذه المراحل أو الطبقات هي :

- ١ - واقع الظاهرة اللغوية .
- ٢ - طبيعة الوظيفة التي تتحقق في كل من المستويين .
- ٣ - الغاية من وراء كل منها .

وعما كان من المفيد أن نبدأ بالحديث عن العنصر الأخير ، أهمي الغاية المتصورة لكل من المستويين . وهنا يصلحنا نصّ من (مقاييس) التوحيد على لسان أبي سليمان النطقي ، ينصّ : «إن حدّ الإنهاء والتفهّم معروف ، وحدّ البلاغة والمخاطبة موصوف ، وليس ينبغي أن يكتفى بالإنهاء كيف كان ، وصلّى أي وجه وقع . . . والإنهاء إفهامان ؛ رديء وجيد ، فالاول لسفلة الناس ؛ لأن ذلك جامع للصالح والنافع . فلما البلاغة غاية زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتشفيّة والحليّة الرائعة وتغير اللفظ . . . وهذا الفن خاصة الناس ؛ لأن القصد فيه : الإطراب بعد الإفهام» (٢٨) .

والذي يمتنا في حديث التوحيد مقابلته بين (الإفهام) من جهة (الإطراب) من جهة ثانية ، ثم ربطه بين الإطراب والبلاغة ، ووصفه للبلاغة بأنها زائدة على الإفهام . وبذلك تتنازع غاية الإفهام إلى المستوى العادي من اللغة ، ليطال الإطراب غاية خالصة للمستوى الفني .

والواقع أن «حد الإفهام غاية للمستوى العادي يعاينها - صراحة وضمتا - في أكثر من مناسبة ، وذلك منذ رفض الجاحظ (٢٩) والزمخشري (٣٠) وأبو هلال العسكري (٣١) ما ذهب إليه المتأمن في تعريف

وهذا هو المحمل الذي يمكن أن نحمل عليه النقاش بين الشاعلي ولبي سجان من جهة ، وما ذهب إليه ابن مالك من جهة ثانية . والواقع أن حديث ابن مالك يمكن أن يرد إلى حديث ابن جني ، من زاوية أن الشاعر يأتي بالضرورة - أي باللغة الأصف - وهو قادر على غيرها ؛ أي وهو غير مضطر إليها .

بذلك تصبح مسألة الاختيار والاضطرار في طولهم ما شمس بالضرورة مسألة نسبية ؛ فهي اضطرار بالمقاييس إلى النمط ، وهي اختيار بالمقاييس إلى حاجة التعبير عند الشاعر .

أكثر من هذا أن هذه الظواهر التي تزخر بها لغة الأدب ، والتي تولد نتيجة التلاحق بين نظام اللغة وقواعد الأدب بفعل هموم الحاجة إلى التعبير المتسبب من شأنها أن تترك اللغة في عمومها بما تضيف إليها من طرائق جديدة .

وهذا ما نقله صاحب (التبسيط على حدوث التصحيح) عن بعضهم قالوا : «إنهم ألفوا لغات جميع الأمم لا يتوحد فيها من الزيادة والنقص على مرور الأزمان ، وأنهم وجدوا اللغة العربية على الضد من سائر لغات الأمم ، لما يتوحد فيها مرة بعد أخرى ، وأن المولد لها قرائع الشعراء الذين هم أمراء الكلام ، بالضرورة التي تترجم في المضائق التي يدعون إليها عند حصره للعنان الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة ، والإقواء الذي يلهمهم عند إقامة الفواقر التي لا يحيد لهم عن تنسيق الحروف المشابهة في أواخرها ، فلابد من أن يدفعهم استعمال حقوق الصنعة إلى غيب اللغة بفنون الحيلة ؛ فمرة يصفونها بإزالة أمثلة الأساه والأفعال مما جاءت عليه في الجيلة ، لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها ؛ ومرة يتوحد الألفاظ على حسب ما تسم إلى مهمهم عند قرص الأشعار» (٣٢) .

وهذا معناه أن قيد الضرورة قد يكون متطاعا في حرية الاختيار .

وبذلك نمود إلى حيث بدأنا مع نصوص الجليل وميسويه وابن سلام ؛ فإشارة الشعراء للكلام تتيح لهم حرية التصرف إزاء ما ينتهزم من قيود الوزن والقافية والنظام اللغوي ، لتصبح هذه القيود متطاعا في أفق أوسع من الاختيار ، وتتكون الحسيلة هي ثراء اللغة في مجموعها من ناحية ، ثم وجود مستوى لغوي متميز له خصوصيته وسماته التي تعين على وصفه وتحليله من ناحية ثانية .

وهنا نجد الفرصة سانحة لوقف ضرورية نستدرك بها بعض ما يكون قد خلق بالأفهام من عواقب المقارنة بين الكلام والشعر . لقد ذكر في البداية أن عنصر (القول) في تعريف الشعر يوازي عنصر (اللفظ) في تعريف (الكلام) عند النحاة ، وأن عنصر (المعنى) في الشعر يوازي عنصر (الغاية) في الكلام .

وقد بدأ من الواضح لمتنا أن المعلقة غير دقيقة ؛ لأن اللفظ في الشعر ، لوفى لغة الأدب عموما ، ليس هو اللفظ في الكلام ، أوفى اللغة العادية . وكذلك الأمر بالنسبة لعنصر المعنى ، لنسب جوهرى ، هو أن الأدب لا يسلك في التعبير عن معانيه الطريق نفسها التي يسلكها الحكيم العادي ، ولأن المعنى في الأدب لا يفتخل عن وسيلة

البلاغة بأنها الإيهام ، وتصريف البليغ بأنه «كل من أنهمك حاجته»^(٣٦) . وهذا يعني أن وظيفة الكلام البليغ لا تنحصر إلى هذه الغاية ، وإنما تنحصر إلى غاية مختلفة هي التي أطلق عليها أبو سليمان اسم (الإطراب) .

وإذا كانت غاية الكلام المعلى هي الإيهام وغاية اللغة الأدبية هي الإطراب فإن من الطبيعي أن تتحقق كل من الغايتين من طريق وظيفة لغة خلاف الوظيفة التي تتجسّد عنها الغاية الأخرى .

وهنا نلتقي مع وظيفة (اليان) و (التحصين) ؛ أولاً خاصة للكلام المعلى والأخرى هي خاصة الكلام البليغ . ويدلّ أن التمييز بين هاتين الوظيفتين يعود في كيب القيد إلى تلك القابلة التي ألقها الجاحظ بين (اليان) و (حسن اليان) ، وإن كانت تتم - منه - على نحو غير مباشر . وهو يعرف اليان مرة بأنه والدلالة الظاهرة على المعنى^(٣٧) ، ومرة بأنه «كل شيء كشف لك قناع المعنى ، وحسك الحجاب دون الضمير ، حتى يقضي السمع إلى حقيقته ، ويصحب على عمومله» . ويقول : إن ذلك شيء «بشّيت (به) الإيهام وأوضعت من المعنى فللك هو اليان في ذلك للموضع»^(٣٨) . فإذا جاء الحديث عن أصناف الدلالة على المعاني - التي هي وسائل اليان - وجنّته يذكر الإشارة والمعدّ والنصبة . ثم اللفظ والمخاطب . . . والفرعان الآخرين يستبان - كما هو معروف - إلى حيز اللغة ، ولكن سلكتها مع الأصناف الثلاثة الأخرى يشير إلى مستوى من اللغة خلاف المستوى الفني ، وإلى وظيفة لا تتصدّى بجرّد الكشف عن المعنى وإظهارها ، أو - بعبارة الجاحظ - اليان عنها .

وإلى مقابل هذه الخاصة ، التي تنصف بها اللغة المعانية ، يثابنا (حسن اليان) بوصفه خاصة للغة الأدبية ، وإن كنا لا نجد لدى الجاحظ سوى إشارة حائرة في سياق حديثه عن «واصل بين سطه ، وعاملته إسقاط الرأه من كلامه ، وصولاً إلى (حسن اليان) في تخليه وعماوراته ، بالإضافة إلى خزان طويل لأحد فصول كتابه»^(٣٩) .

وطبعاً أن يكون (حسن اليان) هنا خاصة لتجاوز مجرد (اليان) إلى صفات من الحسن لا تتحقّق في اللغة المعانية . وقد مرّ بنا تصريح أبي سليمان بالربط بين مجاوزة الإيهام إلى الإطراب - وهو غاية الكلام البليغ - وتخصّص «الوزن والبناء والسجع والتفتية والحليّة والرأمة والزيّة وتغير اللفظة» . الخ ؛ وهو خط سار فيه اللاخرون على الجاحظ ، كما زعموا^(٤٠) ، وابن أبي الأصم^(٤١) ، بعد أن قصروا الكلام على اللغة دون بقية أصناف الدلالات التي تحدّثت عنها الجاحظ ، من نصبة وإشارة . . . الخ .

وهذا نفسه ما فعله الأصوليون والمفلسّة في حديثهم عن اللغة ، حيث لاحظوا الفرق بين الوظيفتين ، مستخدمين مصطلحي (اليان) و (التحصين) غالباً ، أو مصطلحات أخرى حلّت عند بعضهم محل (اليان) في بعض الأحيان .

وفيما يتعلق بالوظيفة الأولى - أعني اليان - يطالعنا قول ابن حزم «إن اللغات إنما ربّتها الله عزّ وجلّ ليُعبّر بها عن اليان» . واللفظت ليست شيئاً غير الالتفات للرغبة على المعاني اللينة من مسهبها»^(٤٢) . كما يطالعنا قول ابن سينا : «فلا كانت الطبيعة الإنسانية متجاوبة إلى المحلورة لاخضرارها إلى المشاركة والمجلورة . . . مالت الطبيعة إلى استعمال

الصوت ، وتوقّفت من عند الحقائق بألاّت تطعيع الحروف وتزيكها مأً ليدلّ بها على ما في النفس من أثر»^(٤٣) .

ويبقى حديث الأصوليين في هذا الموضوع في سياق حديثهم عن (الحكمة الداعية إلى وضع اللغة) ، يقول ليكيّا المراسي «إن الإنسان لما لم يكن مكتفياً بنفسه في معاشه ومعيّته معاشه ، لم يكن له بدّ من أن يسترشد للظنّة من غيره . . . فرضوا الكلام دالّة ، وجعلوا اللسان أسرع أعضاه حركة ويقولوا للفرط»^(٤٤) . ويقول الرازي : «إن كلّ إنسان في حاجة إلى أن يعرف صاحبه ما في نفسه من الحليّات ، وذلك التصريف لا بدّ فيه من طريق ، وكان يمكنهم أن يضعوا غير الكلام معرّفاً لما في الضمير . . . إلّا أنهم وجدوا جعل الأصوات المتقطعة طريقاً إلى ذلك أولى من غيرها»^(٤٥) .

تلك هي وظيفة (اليان) أو (الدلالة) أو (التصريف) ، وهي - كما سبق القول - وظيفة للمستوى المعلى . وواضح أن حديثهم عنها متأثر بمفولة التزييف والوضع التي جاء في تصوّرهم عليها لحليّات استعمل اللغة لأداء هذه الوظيفة ، كما جاء عليها للتخصّص ووظيفة التحصين أيضاً . فإذا كانت الوظيفة الأولى قد انحصرت وضع الألفاظ المتبانية ، التي يدلّ اللفظ منها على معنى واحد ، بقية الإيضاح ، فإن الوظيفة الأخرى قد انحصرت - في احتضارهم - وضع المشترك والمترادف لتحقيق الإيهام والإجمال والتأكيد والتكرار وغيرها من سمات اللغة التفتية . يقول ليكيّا المراسي : «وكان الأصل أن يكون وراء كل معنى عبارة تدلّ عليه ، غير أنه لا يمكن ذلك ؛ لأن هذه الكلمات متشابهة . . . فدعت الحليّة إلى وضع الأسياة المشتركة - كالعين والجرّون . . . ثم وضعوا يقرّاء هذا على تعيّن كلمات المعنى واحد ؛ لأن الحليّة تدور على تأكيد المعنى والتعريض والتقرير . . . فخلقوا بين الألفاظ والمعنى واحدة . . . وهذا أيضاً ما يحتاج إليه البليغ في بلاغته . . . فيحسن الألفاظ واختلافها على المعنى الواحد ترصيع للمعنى في القلوب ، وتلتصق بالصعود ، ويزيد حسنة وصلاته وطلوته . . . وهذا يستعمله الشعراء والمخطباء والمترسّون»^(٤٦) .

وجاء في (المحصل) للرازي - في حديثه عن دواحي الترافد - أن من بينها : «التسهيل والإقادر على الفصاحة ؛ لأنه قد يمتنع وزن عايت ولفظته مع بعض أسياة الشيء ويصعب مع الآخر ؛ وربما حصلت رياءة السجع والمقلوب والمجسّ وسائر أصناف البديع مع بعض أسياة الشيء دون بعض»^(٤٧) . وقد ذهب إلى نحو من هذا في تعليقه لوجود المشترك في الألفاظ^(٤٨) ؛ فمرامّة (التحصين) كانت - فيما تصوّروا - وراء اشتغال اللغة على المترادفات والمشتراكات . وكما أن الوظيفة العملية - وهي (اليان) - قد أدت إلى وجود الألفاظ المتبانية أو وضعها ، كذلك أدت الحاجة إلى الوظيفة التفتية - وهي التحصين - إلى وجود المشترك والمترادف .

وهذا ما أتبع به ابن الأثير ، الذي تحدّث بوضوح عن وظيفة (اليان) و (التحصين) ، متذكراً - هل الأرجح - بصحبت الأصوليين في الموضوع ؛ يقول : «والأليان قد تدور به الأسياة المتبانية ، التي هي كل اسم واحد دلّ على معنى واحد . فإذا أطلق اللفظ من هذه الأسياة كان شيئاً مفهوماً لا يحتاج إلى قرينة ؛ ولو لم يضع الواضع الأسياة شيئاً غيرها لكان كالماء في اليان . وأما التحصين فإن الواضع لهذه اللغة العربية . . . نظر إلى ما يحتاج إليه أرباب الفصاحة والبلاغة

الرتضي ، وما يمكن أن نضفيه إلى ذلك من كلام نقاد آخرين مثل (تحقيق اللفظ على المعنى) عند الرشتي^(٤٨) ، أو وضع الأسماء على السميات) عند ابن الأثير^(٤٩) ، كلها تشير إلى خاصة اللغة والضغط والتحديد في اللغة المعادية ، فيستخدم اللفظ بمعناه الحقيقي ، ويكثر بالقدار الذي يلزم لأداء المعنى ، ويراعى فيه كل قواعد التركيب المتعلقة ، ويكتسح التجوز بمختلف صوره .

وعلى العكس من ذلك صفات المستوى الأدبي ؛ فهناك (فرض المعنى) ، (وسط المراد) ، و (جلاء اللفظ بالروايف والأشياء والاستعارات) ؛ وهناك (التلويح) ، بمعنى الإغفاء والغموض ؛ وهناك الشرح والإيضاح ؛ وكل ذلك عند السرياني ، وهناك (بناء الكلام على التجوز والتوسع) و (الإشارة) و (الإيهام) و (المبالغة) عند المرتضي . وهي صفات دالة بتبناها على طبيعة الحرية التي تكون عليها العبارة الأدبية ، سواء في اختيار المفردات أو في طرق التركيب .

فلك هو المدى الذي انتهى إليه النقد - من منظور لغوي - في الإقرار بخصوصية النص الأدبي أو المستوى الفني من اللغة ، وفلك في مقابل المستوى الآخر - المستوى المعاني في الاستعمال اللغوي .

وهنا يأتي الحديث عن الدور الخاص بتصور النقد لطبيعة العلاقة بين المستويين ، وربما أتى - ومن وجهة نظر النقد أيضا - دور الحديث كذلك عن طبيعة العمل القائم على دراسة كل منهما .

وقد لا يكون مفاجئة لنا أن نجد التداخل الذي لا حصر له بين تعريف الكلام وتعريف الشعر قائما في الحديث عن طبيعة العلاقة بين المستويين من جهة ، وطبيعة العلاقة بين المعلمين أو العلوم القائمة على دراستها من جهة ثانية .

ولقد ناقش المحققون من الباحثين في نظرية الأسلوب نوع العلاقة الممكن بين علم اللغة وعلم الأسلوب الأدبي ، واستنتج بعضهم أن في الإمكان أن تكون علاقة علم الأسلوب الأدبي بعلم اللغة علاقة الجزئية بالكُل ، أو للفرع بالأصل ، وأثر آخرون على الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة يستمد على التوازي لا التداخل^(٥٠) . كما ناقشوا طبيعة العلاقة بين المستوى المعبري من اللغة والمستوى الأدبي ، وما إذا كانت اللغة الأدبية تمثل نظاما مستقلا عن النظام المعبري ، أو تمثل لونا خاصا من نظام اللغة العام^(٥١) . وعلى الرغم من الميل إلى القول بأن اللغة الأدبية تمثل تكوينا مستقلا ، فإن أسدلا من ينكر الترابط الوثيق بين المستويين ، فقد صرح أحد كبار لغوي مدرسة براغ بأن « اللغة القياسية هي الخلفية التي ينسكب عليها التعبير Distortion التمدد للمكونات اللغوية للعمل من أجل تحقيق هدف جمالي ... إن انتهاك violation قواعد اللغة القياسية ، الانتهاك المظرد-systema عفا هو ما يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا ، وبغير هذه الإمكانية لا يكون هناك شعر^(٥٢) .

ويكشف حديث نقاد العرب عن إدراك وإعراع هذا الشداصل الخبي ، سواء بين المعلمين اللغويين على دراسة المستوى المعبري والمستوى الأدبي ، وهما علم اللغة - أو علومها - وعلم الشعر ، أو النقد ، أو بين هذين المستويين تبسيها من مستويات الأداء اللغوي .

فيا يصوغونه من تثر وتعلم ، ويؤي أن من مهمات ذلك : التجنيس ؛ ولا يقيم به إلا الأسماء المشتركة ، التي هي كل اسم واحد دل على مسيين فصاحدا ، فوضعها من أجل كل ذلك .

فلذا أحسن بأن المشترك قد يغل بوظيفة البيان ، مع وفاته بعض متطلبات وظيفة التحسين - كالتجنيس - راح يبحث عن مدخل يوفق به بين واقع الوضع من جهة ، ومقتضى كل وظيفة من وظائف اللغة من جهة ثانية . يقول : وهذا الوضع يتجلبه جنان ... ويانه أن التجنيس يقضي بوضع الألفاظ المشتركة ؛ ووضعها ينذهب بفائدة البيان عند إطلاق اللفظ . وعلى هذا فإن وضعها الواضع ذهب بفائدة البيان ، وإن لم يضع ذهب بفائدة التحسين . لكنه إن وضع استترك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة ، وإن لم يضع لم يستترك ما ذهب من فائدة التحسين ، فترجح حينئذ جانب الوضع .. فوضع^(٥٣) .

وهكذا يجاري النقد في هذه الخطوة من التفرقة بين اللغة المعادية ولغة الأدب منطلقات علم الأصول ، فيرى أن الواضع الأول للغة قد راحي كلاً من وظائف البيان والتحسين ، وأنه في سبيل غاية التحسين تحمّل الواضع عظامه الجور على جانب البيان - الوظيفة الاجتماعية للغة - وهو ما أمكن تلافيه من طريق القرآن .

لما لها يتعلق بالفرق بين المستويين من واقع الظاهرة اللغوية فانه نطالعنا نصوص كثيرة ، نجترى بها ينصون : أحدهما للسرياني ، والآخر للشريف المرتضي .

يقول السرياني ، من سياق مناظرته لقي بن يونس : « وإذا قال لك آخر : كن نوعاً لغوياً نصيحاً ، فلما يريد : أفهم عن نفسك ما تقول ، ثم دُم أن يفهم منك عرك ، ولقد لفظ على المعنى ، فلا ينقص عنه ؛ هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به . فلما إذا حاولت فرض المعنى وسط المراد ، فاجل اللفظ بالروايف الموضحة ، والأشياء القرينة ، والاستعارات الممتدة ، وسند المعاني بالمبالغة ؛ أهي : لوخ منها شيئاً حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا غفر به على هذا الوجه عز وجل وكرم وعلا ؛ وأشرح منها شيئاً حتى لا يمكن أن يمتري فيه ، أو يُتَب في فهمه ، أو يترج عنه لا غشاضه^(٥٤) .

وأما الشريف المرتضي فيقول : « إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد ؛ فإن ذلك متى أخبر في الشعر بطل جيمه ، ثم يقول : إن « كلام القوم متى على التجوز والتوسع والإشارة الخفية ، والإيهام على المعاني تارة من بعل وأخرى من قرب ؛ لأنهم لا يحاطوا بشعرهم التفاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم . ثم يضيف : ومن شأنهم أيضا إذا أرادوا المبالغة التأنة أن يستعملوا مثل هذا ... وإنما أتوا بالمقايض المبالغة صنعة وتأناً ، لا لتحمل على ظواهرها تحديدا وتحقيقاً ، بل ليفهم منها الغاية المحمودة ، والبهالة المستحسنة ، ويترك ما وراء ذلك^(٥٥) .

ومن السهل على قارئه النصين أن يدرك في سهولة الصفات التي تنسب إلى كل من المستويين - في تقدير اللفظ على المعنى) ، و (تحقيق الشيء على ما هو به) عند السرياني ، و (التحقيق والتحديد) عند

لما بالنسبة للعلاقة بين علوم اللغة والنقد ، أو بين علم اللغة بكل مشتقاته وعلوم الشعر ، فبطالنا نصّ الجياض الشهير : « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخصى فوجدته لا يثنى إلا إعرابه ، فسلطت على أبى حنيفة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأسباب ، فلم أقتر بما أوردت إلا عند كفاية الكتاب ، كالنحسن بن وهب ، وعصم بن عبد الملك فزيتاه » (١٤٩) .

لماذا لم ينظر الجياض بعلم الشعر عند الفريق الأول ؟ الجواب فى تساؤل يطرعه الصولي : « أترأهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقيم إعرابها أحسن أن يختار جيلهما ويعرف الوسط والبدون منها ؟ » (١٥٠) .

والجواب الذى ينتظره الصولي مضمّن فى تساؤل الذى يجعل معنى الإنكار لأن يكون فى مقدور أصحاب النحو والغريب أن يحكموا على الشعر . وهذا يستيع أيضا سؤالاً من السبب فى عزّ هؤلاء من هذا الحكم ؟ وهو سؤال يجد الجواب لدى الجندادى فى (قاتنوس البلاغة) : « إن النقد والمعارضان ؛ وهما صناعة برأسها ، وهى غير العلم بغريب الشعر ولغته ومعانيه وإعرابه » (١٥١) .

وقد يكون جواب ابن الأثير لوضوح : « إن أسرار الفصحاحة والبلاغة لا تؤخذ من عليه العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية . . . ولما أسرار الفصحاحة كلها قوام غصصون بها » (١٥٢) . والسبب : « أن فن الفصحاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب » (١٥٣) ، ومن ثم فإن « النحلة لا تقيأ لم فى مواقع الفصحاحة والبلاغة ، ولا عندهم معرفة بسرارها من حيث إنهم نحلة » (١٥٤) .

وظاهر النصوص السابقة يوحى بتأكيد الفصل بين كل من علم اللغة - أو علومها - وعلم الشعر أو النقد ، أو هو - على الأقل - يوحى بالتراخي بينهما ، واستقلال كل منهما عن الآخر . غير أن هذا الفهم غير دقيق ، فهذه النصوص فى حقيقة الأمر لا تحمل سوى معنى عدم كتابة كل من النحو والغريب والتصريف للحكم الفنى على لغة الشعر ، ليعنى للقضية وجه آخر هو ما إذا كان فى مقدور النقد - أو صاحب علم الشعر - أن يستغنى عن معرفة هذه العلوم . وهنا يطالعنا نصّ من قداسة :

« العلم بالشعر يتقسم أقساماً ؛ فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعها ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه والقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جديده وديده .

وقد عفى الناس بوضوح الكتب فى القسم الأول وما يلهى إلى الرابع . . . ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جديده من رديده كتاباً ؛ وكان الكلام حشدى فى هذا القسم لولى بالشعر من سائر الأقسام للمعمدة ؛ لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى يحتاج إليه فى أصل الكلام العام للشعر والنثر » (١٥٥) .

هذا النص من شأنه أن يقدّم من حكمنا للتصنيف على ظاهري النصوص السابقة ؛ فهو لا يخرج علوم الغريب والنحو واللغة من مشتقات علم الشعر ، إذ جعل هذه العلوم أقساماً داخلية فى إطار

وفى يتعلق بالجانب الآخر - أعنى العلاقة بين المستوى العادى والمستوى الأدبى - تصوّر النقد العربى هذه العلاقة على أنها علاقة أصل بفرع ، وتبلورت صفات الأصل فى فقهه ، أو سبقه على الفرع ، ثم فى عرفته وعصمه ، فى مقابل فريدة الفرع وتخصوصيه ، وأخيراً فى مثالية الأصل وكماله ، واتحرف الفرع أو جوده عن هذه المثالية .

ويمكن اختبار الخاص بملاحظتهم لهذه الصفات - مجتمعة أو منفردة - فى كثير من موضوعات الفلوى والنقدى ، كحديثهم عن فكرة الوضع ، أو فكرة التوقيف بين الأفراد والتركيب ، وكحديثهم فى ظاهرة الإعجاز البلاغى للقرآن ، وموقع هذا الإعجاز بين الأفراد والتركيب أيضا ، وكذلك حديثهم عن الظاهرة الأدبية انطلاقاً من نظرية الصنعة ، ومقارنة الأدب بعدد من الصناعات والفنون ، كالصنعة والنجارة والنسج والتصوير ، والفرق بين ما ينتمى إلى موضوع الصنعة أو مادتيا أو ألتها وأدواتها ، وما ينتمى إلى حيز الصورة أو المنتج النهائي . فالفقرات - مثلاً - سابقة على التركيب ، وهى عريف اصطلاحية ؛ أما التركيب فلاحق عليها . ثم إنه على مستويين : مطلق التركيب ، والتركيب على نحو مخصوص ؛ والأول خاضع للمواضعات اللغة ، ومواضعات النحر على وجه الخصوص فيه العريف والشيوخ ، وفيه السبق أيضا ؛ والآخر يصدر عن إبداع الأديب ؛ فيه الخصوصية والتفرد ، والمُلهوق أيضا (١٥٦) . والفرق مميز بنظمه وتأليفه الذى هو سمة حادثة بتزول القرآن ، وليس بمفردات ألفاظه الموجودة من قبل ، والمتداولة بين الناس (١٥٧) . ومادة الصنعة خلافاً صوريتها ؛ فللغة سابقة ، والصورة لاحقة ، والمادة عامة شائعة ، والصورة خاصة مبتكرة ؛ فهى فى الصنعة محور عمل الصانع ، وفى الأدب محور إبداع الأديب . والآلة والأداة كلتاهما غير المنتج النهائي للصنعة ؛ فالآلة سابقة ، وهى - فى الأدب - مجموعة من المعارف المتاحة ؛ فهى عامة وشائعة بين الناس ، ويمكن للجميع ؛ والمنتج النهائي خاص بصانعه ، لأن الصنعة - أو الصورة - عرض يجتده الصانع فى اللغة الموجودة سلفاً ، وباستخدام الأدوات والآلات المتاحة (١٥٨) . ويمكن أن نشذّر أن البلاغين قد نظروا إلى طواهر الاستعمال اللغى فى اللغة على أنها (أعراض) أو (أحوال) نظراً على أصول المواضعات اللغوية ، سواء فى الدلالة أو التركيب (١٥٩) .

وكلامهم من الحقيقة والمجاز يكشف عن تخطهم هذه الصفات الثلاث ؛ فالحقيقة ، أو الاستعمال الحقيقى - وهو خاصة المستوى العادى فى نظرهم - يمثل الأصل ، وهو سابق على المجاز الذى هو الفرع ، والذى يمثل خاصة المستوى الأدبى . ثم إن الحقيقة عريفية اصطلاحية (بصرف النظر عن كونها نتيجة للتوقيف أو التواضع) ، وذلك فى مقابل فريدة المجاز وتخصوصيه ؛ لأنه نتاج لقرائح الأديب . ومن ثم فالحقيقة يقاس عليها ، والمجاز لا يقاس عليه . كذلك فإن « تقدير اللفظ على المعنى » ، أو « تحقيق الشئ - على ما هو به » ، أو « التحقيق والتحديد » ، مما يمثل سمة الاستعمال العادى ، إنما يكون بمراعاة قواعد النظام المعيارى . وهذا سلك يقابل كل ما قال به النقد العربى على مستوى النظر ، واحتل على مستوى التطبيق ، من صور الخروج فى العبارة الأدبية على قواعد هذا النظام ومفرداته ، على نحو ما هو مضمّن فى مقال مصطلح (للمجاز) ذاته ، ومقال مصطلحات أخرى مثل (التوضيح) أو (شجاعة العربية » (١٦٠) .

نظم اللغة الأدبية ، فإنه ينبغي أن يكون مفهوماً أن الفرع في هذه المسألة أشمل من الأصل ، وأن الأصل مضمّن فيه ، إذ يشمل الفرع على خصائص الأصل وزيادة . . نعم . . لأن النص الأدبي في تصور النقاد العرب - بخاصة أصحاب النزعة البلاغية - جالٍ لتوظيف عناصر اللغة أو ظواهرها التي تتعلّق داخل السياق من أجل ملامسة الموقف ، سواء ما جرى من هذه الظواهر على أصل الاستعمال أو خالف هذا الأصل .

وهذا هو مفتاح المحصورة - والتعبد أيضاً - في النص الأدبي ، وهو - في الوقت نفسه - دليل على صدق التصوّر الذي تبنّاه النقاد لطبيعة العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد ، فلم تُصوّر هذه العلاقة على أن الثاني جزء من الأول ، أو حتى مواز له ، بل على أن علم اللغة جزء من علم النقد ، على أساس أن العلم الأخير يضم كل مشتتات العلم الأول وزيادة ، وهذا ما يجعل علم اللغة فاصراً عن الوفاء بكل متطلبات درس الشعر ، أو درس الأدب عموماً .

وهذا - فيما يبدو - هو السبب في ثورة الشعراء واعتراضهم على تدخل اللغويين بالحكم على أشعارهم ، معنيين أن هؤلاء اللغويين لا يسلّمون - بوصفهم هذا - للحكم على الشعر ، لا من حيث هو نصوص لغوية عادية ، بل من حيث هو نتاج فن له خصوصيته^(٢٧) . وكان النقد العربي - وقد رأى في النص الأدبي مستوى لغوياً متخيراً - استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوي المعيارى كافياً في نقده ، كما استبعد أن يكون النحلة واللغويون نفعاً ، في الوقت الذي اشترط فيه أن يكون العلم بكل فروع اللغة مجرد جزء من المكونات الثقافية للنقد .

وهذا ما نجد الأخص به - صراحة أو ضمناً - عند أصحاب الاتجاه البلاغي على التحديد ، على نحو يؤكد أن هذا الاتجاه لا يمكن ولده نزعة إلى الجمود والمقحم كما أُشيع عنه كثيراً ، بقدر ما كان صاعداً عن رغبة وإحاجة في الوصول إلى أسس موضوعية يحكم عليها النقد في تعامله مع النص الأدبي ، يربطها من سيطرة الانطباع ومن المعايير الأخلاقية وهي المعايير التي ساد الاحتكام إليها قبل ظهور هذا الاتجاه ، والتي كان من نتائجها كثرة الحديث في تاريخ الأدب إذا قرّين بالحديث عن الأدب نفسه (وهذا ما تلاحظه عند ابن سلام - مثلاً) ، كما كان من نتائجها الاحتكام في تفسير النص واختياره إلى عوامل بعيدة عن الأدب ، مثل زمن القائل - فيما ولى البعض - أو مكانه الاجتماعي ، أو مدى الصدق أو الكذب في قوله ، أو مدى تناقض كلامه أو اتساقه بضمه مع بعض . . إلى غير ذلك من المعايير التي وقف عندها ناقد أخلاقي مثل ابن قتيبة .

وإذا كان من الممكن أن نجد عند ناقد كقدامة علامة بارزة على طريق التناقص هذا الاتجاه - مع عدم إغفال لما سبقه من محاولات - فإن من المناسب أيضاً أن نتذكّر الكثير من الجهود التي بذلها القاتمون

هذا العلم ؛ ومن ناحية ثانية نراه يصرّح بأن هذه العلوم تحتاج إليها في أصل الكلام العلم للشعر والنثر .

والنثر (في هذا السياق معناه : الكلام العادي . ومعنى ما نصب إليه قدامة أن المعرفة بالغريب والنحو والمعاني لازمة لكل من الشعر والكلام العادي^(٢٨)) ، وأنها كافية في هذا الأخير ، لكنها غير كافية بالنسبة للشعر ؛ إذ تبيّن هناك معرفة الجوهرة والردامة

وهذا ما يمكن فهمه من نص آخر لابن الأثير ؛ فالنحوي وصاحب علم البيان « يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة . . وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة ، وللمراد بها أن يكون الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن . وتلك أسرار رواء النحو والإعراب . . ومن هاهنا غلط مفسّرو الأشتار في اقتصرهم على شرح المعنى وفيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنت من أسرار الفصاحة والبلاغة^(٢٩) .

ومعنى أن (الدلالة الخاصة) التي يتم بها عالم البيان أمر رواء النحو والإعراب ، وكذلك معنى وصف شارحي الأشتار بالنحويين لاقتصرهم على شرح المعاني والكلمات دون الكشف عن أسرار الفصاحة والبلاغة - معناه أن علم اللغة أو علومها على المستوى المعيارى - التي هي شركة بين الكلام العادي والشعر (اللغة الأدبية) - غير كافية في بحث هذا المستوى من اللغة ، غير أنها في الوقت نفسه لازمة لهذا البحث . ومن هنا كان حديث قدامة عنها بوصفها اتساعاً من علم الشعر ، وكان حديث ابن الأثير عن التدخل بين عمل النحوي وعمل صاحب علم البيان . وحتى ذلك النص الذي أثير من الجاهل - مع ما فيه من شبهة للمعاملة لأبياء الكتاب - يمكن حله على عمل أن الأخبار والغريب والنحو مجرد أجزاء من علم الشعر الذي طلبه لدى اللغويين في عصره ، فلم ينظر إلاّ أين يعرف الغريب ومن يعرف النحو ، دون بقية المعارف الكاملة للمعلم بالشعر ؛ وهو ما وجدته بصيب دعوته - عند أبياء الكتاب .

ومن هنا يبدو حصة القدماء من النقد في تأكيدهم أهمية الثقافة اللغوية المهمة لكل من الأدب والنقد ، فكان ما قمعه تحت أسياه مثل (أدب الكاتب) أو (أدب الكاتب) أو (أدوات الشعر)^(٣٠) . أو (آلات علم البيان وأدواته)^(٣١) ، وهي آلات صاعدة - إلى جانب كثير من ضروب الثقافة العامة - للمعرفة باللغة والنحو والتصريف ، بل إن المتأخرين من البلاغيين قد أوجّبوا هذه المعرفة ضمن شرط الفصاحة الذي يطالبون في بلاغة الكلام ، والذي أرجعوا للمعايير فيه إلى عدد من العلوم ؛ منها : الأصوات ومن اللغة والتصريف والنحو .

ومؤدى هذا أن مشتتات علم الشعر - أو علم النقد - تتضمن كل ما يلزم لدارس الكلام العادي ، بالإضافة إلى ما تحتاجه خصوصية النص الأدبي وطبيعة عيائه .

بذلك تتحدّد العلاقة بين علم اللغة وعلم الشعر - أو النقد - كما تحدّدت من قبل علاقة المستوى العادي بالمستوى الأدبي من اللغة . وإذا كان النقد العربي قد نظر إلى العلاقة الأخيرة على أنها - كما سبق القول - علاقة أصل (هو نظم اللغة العادية) بفرع (هو

الأسلوب ؛ وبذلك تلعب دوراً لهله يفوق بكثير ذلك المورد الذي لعبته البلاغة اليونانية القديمة بالنسبة للمدرس الأسلوب الحديث عند الأوربيين .

على الدرس اللغوي في مختلف فروعه ، وبخاصة ما تعلق منها بالنص القرآني ؛ فهذه الدراسات في مجموعها تشكل - إلى جانب المؤلفات البلاغية الصرفة - أساساً صالحاً لدراسات عربية متجددة في

المواضيع :

- (٢٤) (غزاة الأديب) للخبزاني ، ٣٥٩ ، تحقيق عبد السلام حارون - مصر - ١٩٦٧ ، (الضرائر) للأولوسي ٧ ، ٨ - المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١ هـ .
- (٢٥) (الأدباء والنقاد) ٢٩٧١ ، (الضرائر) للأولوسي ٨ .
- (٢٦) للتصديق مراعاتهم لظروب الصنعة الفنية في خير الشعر - كتكلام السجع مثلاً - وهذا من باب التوبيخ الذي يحسب الأديب إلى التغلب عليها . يراجع : شرح السيرافي على كتاب سيبويه ، حيث يذكر أنهم قد شبهوا الكلام المسجع - وإن لم يكن موزوناً - بالشعر ؛ ولذا ذكر ابن خضرون أن في الشعر أيضاً ضرورة (سيما ضرورة النظم) ، يراجع : غرر الشعر ص ٣ ، ٤ ، نسخة على الآلة الكاتبة بتحقيق السيد إبراهيم محمد .
- (٢٧) (النتيجة على حدوث التصحيف) لحزوة الأصبهاني ٩٧ ، ٩٨ .
- (٢٨) (القصائد) لآل حيان التوحيد ص ١٧٠ . تحقيق وشرح : حسن السنوسي ط ١ سنة ١٣٤٧ هـ .
- (٢٩) (البيان والتبيين) للجباص ١٦٧١ ، ١٦٢ . تحقيق عبد السلام حارون - مكتبة الختاني - القاهرة .
- (٣٠) (النكت في إحصاء القرآن) للزمخشري - ص ٧٠ ضمن (لثلاث رسائل في إحصاء القرآن) - دار المعارف ط ٢ - ١٩٦٨ .
- (٣١) (المضائق) لآل هلال العسكري ص ١٩٠ . تحقيق الجبالي وآل الفضل - مصر - ١٩٧١ .
- (٣٢) (البيان والتبيين) ١١٣٨ .
- (٣٣) للرجع السابق ٧٩٩ .
- (٣٤) للرجع السابق ٧٩٨ .
- (٣٥) (البيان والتبيين) ٢١٧١ والمعنوان للشارح إليه هو دوقاوا في حسن البيان وفي التخلص من الخضم والباطل ، وفي تلخيص الحق من الباطل
- (٣٦) (النكت) للزمخشري ١٠٦ ، ١٠٧ .
- (٣٧) (تحرير التحرير) لابن أبي الأصم المصري . ص ٤٩٠ .
- (٣٨) (الإحكام في أصول الأحكام) لابن خزم - ٣٩٣ ، ط ١ ، مكتبة الختاني - ١٣٤٥ هـ .
- (٣٩) (كتاب العبر) لابن سينا ص ٢ تحقيق عمود الحصري - المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠ .
- (٤٠) (الزهر) للسيوطي ٣٩١ ، ٣٦١ . تحقيق محمد أحمد جاد المرزى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية - مصر .
- (٤١) (المصون في علم الأصول) لغير الدين الرازي ١١٧ تحقيق : طه جابر فاضل الطويل - رسالة ذكره على الآلة الكاتبة ١٩٧٢ .
- (٤٢) (الزهر) ٣٩١ ، ٣٨٠ .
- (٤٣) (المصون) ٣٦٦ .
- (٤٤) (المصون) ١٨٧ .
- (٤٥) (لثلاث السائق أدب الكتاب والشارح) لفيدي الدين بن الأثير ١٩٨ - ٢١٠ ، تحقيق : محمد عبي الدين عبد الحميد - مكتبة مصطفى الحلبي - مصر ١٩٣٩ .
- (٤٦) (الإرشاد) لياقوت ٢٢٧٨ ، ٢٢٢ .
- (٤٧) (أعمال الرافعي) ٩٦ ، ٩٥٧ .
- (٤٨) (النكت) للزمخشري ٧٠ .
- (٤٩) (الكل السائر) ٦٩١ .
- (٥٠) (علم الأسلوب وصله بلم اللغة) صلاح فضل ، مجلة فصول ، م ٥ ، ص ٥٩ .

- (١) على سبيل المثال ، تراجع صفحات ١٠٧ - ١٧١ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ من كتاب (دلائل الإحصاء) بتحقيق الأستاذ محمود شاكر ط مكتبة الختاني ١٩٨٥ .
- (٢) (إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب) لياقوت الحموي ٢٠٧٨ ط ٢ وقاصي .
- (٣) هذا التعريف وارد في آفة ابن مالك ، وقد دلت حوله - كما هو معروف - كثير من الشروح ، يراجع مثلاً : شرح ابن خضون ١٦٩ بتحقيق الشيخ محمد عبي الدين عبد الحميد .
- (٤) (الشعر الوافي) للأستاذ عباس حسن ١٥٩ دار المعارف .
- (٥) (نقد الشعر) للذائعة جين بيفر ١٣٧ ، بتحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الختاني .
- (٦) المرجع السابق .
- (٧) انظر ابن طباطبا في تعريف الشعر على تعصيرين هما (الكلام) و(النظم) ، وكأنه يستخدم مصطلح (الكلام) قد استغنى عن ذكر (المق) ، إذ هو داخل في تعريف (الكلام) عند النكتة ، كما يبدو أنه استخدم مصطلح (النظم) بمعنى يشمل الوزن والقافية . يراجع (حيار الشعر) .
- (٨) (طبقات شعراء العرب) لابن سلام الجبالي ٥٧١ بتحقيق عمود شاكر .
- (٩) (الكتاب) لسبويه ١٩٨ ، ١٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، على التوالي ط ١ ، حية الكتاب بتحقيق الأستاذ عبد السلام حارون .
- (١٠) (الكتاب) ٢٩١ .
- (١١) شرح السيرافي على (كتاب) سيبويه ، خطوط بمكتبة جامعة القاهرة رقم ٢١١٨٢ .
- (١٢) (زهر الأديب) للحصري ٥٧٣ بتحقيق الدكتور زكي مبارك - مصر ١٩٢٥ ، منهاج البلاغة ١٤٣ بتحقيق محمد الحبيب بن الحجة - تونس - ١٩٦٦ .
- (١٣) يراجع في هذا بحث لـ ما تيريد بيرفريش ، M. Berrich ، بعنوان : علم الشعر واللغويات ، Poetics and Linguistics P 97 . كما يراجع بحث جان مونكر ونسكي بعنوان اللغة الجاهلية واللغة الشعرية - Standard Language and Poetic Language والباحثان منشوران في كتاب D. C. Fraenkel ، Linguistics and Literary Style .
- (١٤) شرح الصغار للشيخ علي كتاب سبويه ، وارتشاف الغرب ، تتلا من لغة الشعر في تناول النكتة) ، مجلة الثقافة عدد ١٥ سنة ١٩٧٤ ص ٩٣ .
- (١٥) (المختصر) لابن جني ٣٣٧٩ ، ٣٣٤ بتحقيق محمد علي النجل ، ط ١ دار الكتب المصرية - مصر - ١٩٥٢ ، ١٩٥٦ .
- (١٦) (الأدباء والنقاد) للسيوطي ٢٠٧٨ بتحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية - مصر ١٩٧٥ .
- (١٧) (المختصر) ٦٠/٣ ، ٦١ .
- (١٨) (المختصر) ٣٩٧٢ ، ٣٩٣ .
- (١٩) يراجع (نظرية اللغة في النقد العربي) ، عبد الحكيم راضي ، ص ٥٥ ، مكتبة الختاني - مصر ١٩٨٠ .
- (٢٠) (المختصر) ٥٠/٣٧ .
- (٢١) (الوسيلة بين المتن وخصومه) ، طه بن عبد العزيز الجرجاني ص ٤٥٠ ، تحقيق الجبالي وآل الفضل ، دار إحياء الكتب العربية - مصر .
- (٢٢) (نظرية اللغة في النقد العربي) ، ص ٥٧ .
- (٢٣) (القرآن الكريم) ، حيلة وآثر ، للنبي الكمي ١٤٨ ، تونس - ١٩٦٨ .

- المعوى مطبعة للتخفيف ١٩١٣، ١٨٩/١، ١٨٣ (عواصم النجاش) للمحقق للمعنى ١٧٣٨، ٢٧٤ - ضمن شروح التلخيص .
- (٥٧) في اصطلاحية الحقيقة وعرفيتها في مدخل فردية للمجاز وعصومته ، يراجع : الحاصلات ٤٤٧٧ ، وأسرار البلاغة (تحقيق روبرت - استنبول ١٩٥٤) ص٣٤ ، ٣٢٥ . والنصون للزكري ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، وفتاح العلوم ١٩٩ ، ولتلك السائر ٦٧٨/١ ، والطرز ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، وديانة السؤل في شرح منهاج الأصول) للإسوي - المطبعة السلفية ١٣٤٣ ، ١٧٩٧ . وفي تصوره لسبق الحقيقة التي هي الأصل على المجاز التي هو القرح يراجع : أسرار البلاغة ص٣٠ ، ولتلك السائر ٦٧٨/١ ، والمزهر ٣١٤ . وفي النظر إلى أسلوب المجاز على أنها عدول عن المثال أو النمط الذي تملكه الحقيقة ، يراجع : الجيران ٣٧٥ ، فقه اللغة للعالي ٣٦٧ ، الحاصلات ٤٤٧٧ ، البرهان للزكري ٣١٤ ، دار إحياء الكتب العربية ، ٢٩٩٣ .
- (٥٨) (المصنف في محسن الشعر وأدابه وتقدمه) لابن رشيق ١٠٥٧ ، ونصرة الإعراب ٢٣٣ .
- (٥٩) إنباري في تمام للصؤل ١٢٧ .
- (٦٠) (قانون البلاغة) لأن طاهر الجندلي ص٤٦٨ - ضمن رسائل البلاغة .
- (٦١) لتلك السائر ٢٨٨١ .
- (٦٢) لتلك السائر ٢٨٧١ .
- (٦٤) نقد الشعر ١٥ .
- (٦٥) ذهب إلى هذا الرأي صاحب (نصرة الإعراب في نصرة القريص) ص١٣ ، وسبق أن قال به - من قبل - فداة في نقد الشعر .
- (٦٦) لتلك السائر ٦٨ ، ٧ .
- (٦٧) عهل الشعر لابن طيحا ص٤ ، بتحقيق طه الحاجري وزغلول سلام - مكتبة التجارية ١٩٥٦ .
- (٦٨) لتلك السائر ٧١ .
- (٦٩) تراجع في هذا المعنى أنبار من بلار والبيروني وغيرها في : إحصاء القرآن للبال ١٧٧ ، وحيلة المحاضرة للحالي ١٩٩ (رسالة مايسير على الألف الكافية) ، والإرشاد ليقوت ١٨٨٨/٨ ، ١٨٩

M. Biebowicz: Poetics and Linguistics P. 307.

(٥١)

J. Makarovsky: Standard Language and Poetic Language, P. 42. (٥٢)

(٥٣) في حقوق التركيب ، الذي هو محور لقطة في الكلام ، ونتج العمل اللغوي

للأديب على المفردات التي هي نتاج المواصفة والاصطلاح السابق . يراجع :

دلائل الإحصاء ٨٨ ، ٩٢ ، ٢٥٢ ، ٣٢٧ ، لتلك السائر ١٤٤/١ ، منتخ

المعول للسكاني ط١ مصر ١٩٣٧ ، الأسس الجبالية في النقد المعري لمر

الدين لإسماعيل ، دار الفكر المعري ص٢٣٩ .

(٥٤) في تعلق صفة الإحصاء للقرآن بما هو غير اصطلاح من صفات التأليف

والتركيب - كما استحدثت بتزول القرآن ، ورفض تعلق الإحصاء بالمفردات

المرجوة من قبل بسكم الاصطلاح والمواصفة . يراجع : الجيران للجاسط ،

تحقيق عبد السلام عارون ، ط١ ، ١٣٥٧ هـ - ٩٧١ ، التكت للزكري ٧٥ ،

١١١ ، إحصاء القرآن للبال ، تحقيق السيد أحمد صفر ، دار المعارف

١٩٥٤ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٥١ ، الدلائل ٣٥٧ ، ٤٥٣ ، لتلك السائر ١٤٥٩ ،

هبة الإحصاء في دراية الإحصاء للصفر الزكري - مطبعة الآداب - والزييد ،

القاهرة ١٣١٧ هـ ص١٧ ، الإقنات في علوم القرآن للسيوطي المكية المصرية

الجملة للكتب ١٩٧٤ ، ٩٤ .

(٥٥) في القول بأن الشعر يكون في الصورة المشعلة في النص بتركيبه وأوزانه

وتوابعه - لا في مفردات الألفاظ أو المعاني - التي هي للغة الشعر ؛ وذلك لئلا

على الصناعات ، يراجع : نقد الشعر ص٤٣ ، سر القصيدة ٨٢ - ٨٤ .

دلائل الإحصاء ٢٥٥ ، ٤٣٠ . وفي مظنة مباشرة بين عمل الأديب وعمل

صانع الضمير تراجع نص على لسان أي على مسكون في (المجاول والشواهد)

لأي حياد ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥١ ص٢١ -

٢٢ . وفي الظرفية بين الصناعة وأدائها يراجع نص الجندلي في قانون

البلاغة) - ضمن (رسائل البلاغة - ص٤٠٦

(٥٦) في النظر إلى ظواهر الاستعمال البليغ على أنها (عوارض) أو (أحوال) تنطأ

على المواصفات اللغوية السليمة في هذه العوارض ، يراجع : الحاصلات

٤٤٤٣ ، الدلائل ٣٦٥ ، (جوهر الكثر) لنجم الدين ابن الأثير الحلبي ؛

تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف ص٤٧ ، (الطرز) ليعلى بن حزة



عن الصيغة الإنسانية للدلالة

مصطفى ناصف

١ - ربما يكون من المناسب أن نسأل عن فكرة الصدق ، كيف نظر علماء البلاغة إليها . فذلك أن هذه المسألة تعد أساساً نظرياً للاختلافات كثيرة ، ولكنها أحيطت بتفصيلات معقدة منذ البدء .

كان السؤال عن الصدق سؤالاً مبكراً في علم الكلام ، ولم تكن الإجابة عنه بسيطة . وقد اختلف الباحثون في تعريف الصدق اختلافاً واسعاً ، ولم يتركوا فرضاً من الفروض إلا طرحوه وتعلقوا به ؛ فمن قائل إن الصدق هو مطابقة الكلام للواقع ؛ ومن قائل إن الصدق مطابقة الكلام لاعتقاد صاحبه . ونشأ الخلاف بين التعلق بما يسمى الواقع وما يسمى باسم الاعتقاد ، وكان لابد لهم من الوقوع في هذين اللغظين الغامضين ، وليسا بأية حال أكثر وضوحاً من لفظ الصدق . وكان الجاحظ الذي ألقى بأفكاره في مباحث اللغة العربية يذهب إلى رأي غريب ، زاعماً أن الصدق هو مطابقة الكلام للاعتقاد والواقع معاً .

ومن الصعب أن نعرف ما هنا في مقام مختصر الظروف المعقدة التي أدت إلى الجمع بين الاعتقاد والواقع على هذا النحو . ولكن أهمية السؤال على كل حال ظهرت مبكرة في مباحث علم الكلام ، وانتقلت إلى مباحث اللغة ، وكان الأمر بين علم الكلام واللغة يسيراً أو قصيراً المدى ؛ فلستأ نعرف شيئاً من مباحث اللغة المهمة لم يتأثر بعلم الكلام . وهذه الملاحظة الواضحة مفيدة في هذا المجال ؛ ذلك أن السؤال عن الاعتقاد مثلاً لا يستطيع المرء أن يسأله طويلاً دون أن يقع في الاضطراب . فما المقصود باعتقاد المرء ؟ وما المقصود بالواقع ؟ ألا يمكن أن يتغير الاعتقاد والواقع بين لحظة وأخرى ؟ ألا يمكن أن يكون الكلام مطابقاً لما يتسناه المرء أو ما يرى أنه واجب ؟

الأزمة المشار إليها . وفي هذا الموضوع تفصيلات كثيرة ؛ وفي مجال الخلاف المبكر في الفلسفة ، ويحث النشاط الفكري في الشعر وغيره ، ذهب الفلاسفة إلى أن الواقع لا يصره إلا الفلاسفة ، ولا يدركه الشعراء . كما ذهبوا إلى أن الشعراء قد يلمون بمسائل جزئية ، وأنهم قد يهتمون على شيء من البراهين أو الاستدلال ، ولكن معظم الشعر في نظرهم لا يكلف أصحابه أنفسهم مشقة الالتزام بمطلب البراهين .

وسادت سمعة الشعر منذ القرن الثالث على الأقل ، وكانت هناك فئات غير قليلة تنظر إليه نظرة الريب ؛ وغير من هذا الريب بطريقة نظرية ، واستعان المترقبون بكلام أرسطو للفرق بين القيلس الخطأي والقيلس الاستدلال الدقيق . وكانت هناك فئات كثيرة ترى أن صناعة النطق هي التي تحدد القوانين التي تقود العقل ، وتسند الإنسان نمو

كان الباحثون يفرغون أحياناً من فكرة مطابقة الكلام للواقع دون اعتقاد صاحبه لأن ذلك مؤداه أن موقف الإنسان غير واضح ، ولأننا لا نعلم إن كان كاذباً أو متلفظاً ، خصوصاً إذا عرفنا أن كل الشكوك والشاعر المرتبطة بمثل هذه الفئات ظلت قوية حادة ، لأسباب كثيرة لا داعي للكلام فيها . ويجب ألا نتردد كثيراً في أن نقول ؛ إن السؤال عن الصدق كان رداً واضحاً على الأزمة بين الفرد والمجتمع ، والأزمة بين الفرق والأحزاب ، والأزمة بين علماء الكلام وحلهم اللغة ، فضلاً عن الأزمة بين الفلاسفة من جهة ، وهؤلاء وأولئك من جهة ثانية .

وقد ظهرت أزمة اللغة مبكرة في العالم الإسلامي ، وتباينت في حدة السؤال عن الصدق ، وأصبح الصدق كالجوهر ، قل أن يعرف أحد أين مكانه . هذه الظاهرة المثيرة للأسى انتمست آثارها في دراسة اللغة ، ولم يكد مجال البحث في اللغة بخلو من الانطباعات الناجمة عن

كفتمسونا حدود منطقكم والشعر يخفى عن صدقه كذبه

فما هذا الكذب الذي اضطر إليه البحري؟ هنا نجد الشعراء أنفسهم لا يستطيعون أن يزعموا لأنفسهم الصدق. وربما كان البحري كما يقال واقعياً، وربما كان يرى للمجتمع الذي يعيش فيه عتاجاً إلى سيلة الشعراء، وأملهم في الاستفتاء.

وحينما يأتي هذا الموضوع في إطاره الاجتماعي تبدل أملنا طوائف من المجتمع، وقد عرفت وطيفتها المتكررة ونشئت بها. وقد يقال إن هذه هي القوى الفاضلة في داخل المجتمع الإسلامي. والخلافات العقلية تعكس في بعض الأحيان صراعاً اجتماعياً، ولا شيء يدل على هذا الصراع أكثر مما يدل عليه الكلام في صدق الشعراء أو عجزهم عن أن يكونوا صادقين.

وكما تطورت أمور المجتمع الإسلامي إلى سوء زاد اتنازع الناس بأن الشعر علو بالأحتيال، وإن كانوا بعد ذلك يقولون إن تمويه الشعراء علب في بعض الأحوال. لكن الباحثين إذا تعرضوا لهذه المسألة بمصروفاتهم في نطاق الخلاف العقل، وبدهنون في هذا الإطراب إلى أن الباحثين القدماء يسوون بين الشعر والخطابة، أو يطعنون بعض كلام أرسطو في الآهية الخطابية. ولكن المحدث في إثارة الموضوع، واجتماع معظم الباحثين في المجتمع الإنساني على أن الشعر يظهر ما ليس بهن كانه حق، كان موقفاً نشأ تحت وطأة ظروف المجتمع.

٢ -

وللمجتمع الإسلامي الذي بدأ كما نعلم بظاهرة دينية، ثم تطور حتى وجد كثيراً من الثقافة، سوف يؤول إلى كَيْدٍ يراد بمفومات المجتمع الأساسية.

ومن هنا نفهم المحدث التي صاحبت الكلام في الصدق. وحينما كان المجتمع الإسلامي يتطور لم يكن ينسب نقطة البدء، بل كان التطور مآله في معظم الأحيان إلى نوع من الصدام بين القديم والحديث. ومن هنا دخل في أصناف المجتمع قدر من الزيف عن فكرة الثقافة الوافدة. وكان من المنع في هذه الظروف أن يرد الصدق إلى صفات النبوة، أما صفات الشعر فليست إلا صفات عرضية، استطاع الشعراء بإقتنائها اليد بما ينهني. وكان ضمير الباحثين يستريح حين يلجأ إلى أن الصدق هو الكلام الذي ينصره العقل. وكان العقل أحياناً للدين، وكان التصانير حكم العقل مجعوماً في الوقت نفسه على الثقافة التي نظر إليها على أنها أهواء.

كان بعض الباحثين يرون الشعر خطراً على المجتمع الإسلامي. وينهني أن تلعب في الصراحة إلى هذا الحد. ويظهر أن عبارة الشعر كانت ضرورة اجتماعية، لكن صورت الشعراء وأصحاب بعض المصالح كان أهل. لذلك ظهر في علو صوتهم ما كان يضطرب فيه المجتمع الإسلامي من عدم التناسق والتألف.

كان المفكر الإسلامي يرى - إذا أمكن الإجمال - أن النفس تتصل بفضلاً غير فكري. والأفعال في داخل الشعر في نظر المرئيين لا يرتبط بما يسمى العقل، وكذلك لفظ التخيل. ولم يجد هذا الانفصال من يرتابون فيه إذا استثنينا مواضع قليلة، فقد ذهب

الصواب. والشعر هذه الحال لا يقوم بهذه الوظيفة؛ ولذا هبطت قيمة الشعراء، وظلت هذه النظرة ماثلة حتى في أذهان الذين يدافعون عن الشعر ويلتمسون الطريق إلى فهمه.

فعد ابن المقفع إلى أي حلال كان منظوراً إلى الشعر على أنه شيء ليس في وسعه حل الدوام أن يشتب بالحق. ولوثبتت الشعراء بالحق لسكروا. ومع ذلك فالذين يدافعون عن الشعر رأوا أن الحيلة محتاجة إلى ما يقوم العقل، أو محتاجة إلى نوع من النشاط يسعى فيه الإنسان نحو منفعته ومطالبه.

وهذا هو لباب فكرة البلاغة^(١).

ومن الغريب أن يوجد في العالم الإسلامي في وقت مبكر التنازع والخصام بين مظاهر الحياة العقلية؛ وكان بعض المفكرين مثل أبي حيان التوحيدي وأبي سليمان المتقي، بدهنون إلى أن ما يصطنعه الكتاب والشعراء ينبغي ألا يكون له رسوخ في القلب، ولا ثبات في العقل.

فماذا يكون الشعر إن لم يتنعت هذه الصفات؟ وإذا كانت الإجابة قاسية فإن إثارة السؤال والتشكك فيما نسميه بالصدق كان من المطالب الأساسية؛ فلا يبدو ضمير المجتمع الإسلامي يمثل هذه البقعة في مقام آخر غير هذا المقام.

وينبغي ألا نجزم الذين يجابون الشعر في المجتمع الإسلامي من المخاوف الكامنة في عقولهم؛ فالمخاوف المرتبطة بمصير المجتمع، وما يتعرض له من الداخل والخارج. كان هؤلاء المرئيات يرون أن كل وظيفة الشعر هي أن تجرل ما ليس صادقاً كانه صادق. وللشعري رأى كثير من المحدثين والكثيرين جبل متنزعة بعضها معروف وبعضها مجهول؛ وبراودة الشعراء هي أنهم يجملون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم أو فساد الرأي عندهم. فكيف تم لهم هذا؟ وكيف استولوا على النفوس؟ هذه هي أسرار الشعراء. ومن ثم شاع منذ القدم لفظ التخيل؛ وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذي ينبغي أن يبحث عنه في مكان ما، ومهارة الشعراء في أن يلبسوا الأسور بعضها ببعض، وقدترجم على إيقاع النفس في بعض الأحيان.

هذه هي خلاصة الاتجاه إلى موضوع الشعر، وبخلاصة الصراع الذي كان يدور بعدة داخل المجتمع الإسلامي. كان صراعاً بين قوى الجلاء وقوى المصراع؛ وكان صراعاً بين التصاق بالروايب، والجري وراء المنافع، أو صراعاً بين المبادئ والمصالح المتنازعة. وينبغي ألا يذهب حيناً للشعر إلى حد أن تنكر أهمية البواهب التي تقف وراء التشكك في الشعر وقدرته على فهم مشكلات المجتمع.

وفي سبيل التوفيق بين أمرين أحدهما الاعتقاد بأن الصدق ضيق الدائرة، وأنه يعيش في خوارق الشعر غالباً؛ والثاني هو الاعتقاد بما للشعر من أثر في النفوس، وبلدت محولات كثيرة؛ فقد أضيق إلى الشعر صفة السحر، وصفة التخيل، والاستفتاء عن الصدق أيضاً.

ونحن نعلم أن شاعراً خطيباً مثل البحري أدرك وطأة الصراع والمجموع على الشعر، وعقل الشعر والشعراء من الارتباط الدقيق الأمين ببعض المطالب، فقال في بيته المشهور:

الفرابي إلى أن الاتصال بين العقل والانفعال يمكن في أحوال خاصة هي أحوال النبوة .

فلذا وصلنا إلى فكرة النبوة لفكرنا أحماق الأسباب التي أدت إلى الانفصال بين الصدق والانفعال . وعند طوائف كثيرة في المجتمع الإسلامي لا يكون الانفصال صادقا إلا في حالات النبوة لوفى بعض حالات الشعور الصوفي . وفي خارج هذه الدوائر كان منظورا إلى الانفصال بوصفه أمراً فئاسيا وليس أمراً فكرياً . وهذا ما يقوله ابن سينا ؛ فهو يصرح بأن النفس تدعى أو تنبسط من غير رؤية وفكر . وعلقت النظر أن ابن سينا لم يول اهتماما للإدخاان والاتبساط من حيث يمكن أن يصاحب الانفصال الرؤية والاختيار ، بل على الضد من ذلك ، كان هناك تناقض واضح بين فكرة الاختيار والتزوي وفكرة الانفصال . ولم تلعب جمهرة الباحثين إلى أن الانفصال قد يكون فكرياً ، إذا استعملنا مصطلحهم . وهذا يدخل لفظ التخييل ؛ أي أن قلريه الشعر يتوهم أنه يفعل انفعالا فكرياً ، ولكن هذا كله غير صحيح .

هذا هو التشكك في وظيفة الانفصال وطبيعته ؛ وهذا هو أصل ما ذهبوا إليه في موضوع التخييل ؛ هذا اللفظ المذهب الذي أوتر بدلا من الكذب المباح . ولا يسع المرء إلا أن يسأل : لماذا ذهب معظم الباحثين إلى أن الانفصال في خارج النبوة ودوائر الصوفية بمعجز من الرؤية ؟ هذه هي مشكلة المجتمع الإسلامي في تطوره وغلوقة . لقد ظل يشكك منذ وقت مبكر في أمور الانفصال ، وطمع تحيلا وليها أو نقصانا في الرؤية أو حاسمة أو عصبية أو بلاغة . ولذلك كان معجم لفظ الانفصال من أشق المواد إدراويعي الإحساس التفرغي . وكان من المنطوق أن يكون هناك طوران : الأول طور النبوة والثقة والبناء ، والثاني هو طور الاضمحلال والانحلال . وكان من المنظور أن يظهر لفظ التخييل في الطور الثاني فحسب . لكن الذي حدث كان غير ذلك ؛ فعين ازدهرت الثقافة وتفتحت العقول وأعملت نشاطها في كل شيء ، لم نعد نعلم الباحثين الذين يشككون في طبيعة الانفصال . ففكرة النبوة في نظر علماء المسلمين لم تكن مرتبطة بالانفعال . ومن الممكن أن تثار هذه المسألة في مقام آخر .

ومهما تكن الإجابة فقد حصر الانفصال في دائرة مظلمة . وكان الاعتقاد العام هو أن الانفصال لا يرى الضوء ولا قدرة له على التمييز . وهذا الاتجاه أدى إلى تخليل فكرة الثقافة ؛ فهناك من يتشيع للطمع ، ومن يتشيع ضده ؛ ولكن هؤلاء يتصورون للمنافع المتجددة ، ولا يرون أنه من الممكن أن يتجمع ملكات النفس في إطار واحد . وظل هذا الانقسام الذي عملت فيه عوامل اجتماعية إلى أن ظهر أثره في النظر إلى الشعر وخيال الإنسان ، وظل التوزع الشديد بين العقل والانفعال منظورا إليه على أنه توزع بين الحقيقة والوهم ؛ أو بين الالتزام وعلم المبالاة ؛ أو بين الواجب والاستقلال ؛ أو بين المتناقضات التي لا يمكن أن تتجمع .

لقد تساءل بعض الباحثين إلى أي مدى كانت تنقص النبوة الإسلامية الوحدة الباطنية . ومظهر نقص الوحدة الباطنية التفرق بين عمالك يسيطر عليها قاعدة متخاصمون ، فيضهم إلى الحق وبعضهم إلى الضلال ، دون أن يكون هناك ميل واضح إلى إدراك تجانس بين أشياء متغايرة . ومن ثم فقدت الثقة كثيرا من مظاهرها . وهذه مسألة تقع في

مناطق أخرى غير مناطق البلاغة إذا أريد لها الدراسة المتكاملة .

٣ -

ونستطيع أن نفهم موقف الباحثين من فكرة الانفصال حين ننظر في بعض مباحثهم في الدلالة .

ومن المعلوم أن هناك قسمين اثنين يسميان باسم الدلالة الوضعية ، والدلالة (الانترامية) (١) . وكان جمهور الباحثين يتصور أن الدلالة الأولى وضعها العرب وضعاً أو اتفقوا عليها اتفاقاً . وهناك هوامش على هذه الدلالة الأولى ؛ فلذا ربطنا بين إنسان والبشر كان في هذا الارتباط ما يوضح مفهوم الانفصال أو مفهوم الدلالة الانترامية . وقد قيل إن الدلالة الوضعية للفظ البشر هي الاستدانة والاستارة . كانت الدلالة الوضعية على هذا النحو غاية في البساطة ، أو كانت شيئاً محسوساً . ولكن الباحثين رأوا أن هذه الدلالة الوضعية لا تكفي لبحث الارتباط بين إنسان ما والبشر ، فذهبوا إلى شيء آخر غامض مجلماً ، وسَمَوْهُ باسم التعلّي في الحسن .

كان هذا هو المقصود بالدلالة الانترامية ؛ فالتعلّي في الحسن لازم « ومترب » على المظهر المحسوس وهو الشكل المستدير للمضى .

وعلى هذا النحو مضى الباحثون . وأدت ترى دون عناء أن الدلالة الانترامية هي ترجمة لفكرة المبالغة ؛ ومن ثم نستطيع أن نعرف كل ما يتبع مفهوم الانفصال ، وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة الانترامية ؛ تلك العلاقة التي تعرف في عرف أو تعرف في طائفة من اعتقادات الناس في مجتمع ما .

مفهوم الانفصال إذن لا يتضح إلا من خلال النظر في الدلالة الانترامية ، والدلالة الانترامية لها - كما رأينا - سياق عمل أو دعائي ؛ ومن ثم كانت النتيجة الأخيرة مطابقة للمزامم السابقة . فلذا أردنا أن نفهم مفهوم الانفصال أو الدلالة الانترامية فمن الواجب أن نميز بين الإعلان وفن الشعر . وقد يقال : إن الإعلان يحتاج في بعض المجتمعات إلى نوع من ملاحظة الحدود ؛ ولكن ملاحظة الحدود في مباحث الدلالة العربية غير واضحة ؛ وذلك هو ما ننبه بقولنا إن الشعر يتحول في أيدي الدارسين إلى بلاغة . نهاية الحسن إذن ترجمة لارتباط الانفصال بالقلو أو الإعلان .

وفي هذه الملاحظات لا نجد بين فكرة البشر وفكرة الإنسان علاقة باطنية ؛ فهناك نقصان حقيقي بين الطبيعة والإنسان في كل مستويات الدلالة التي يتحدث عنها الدارسون ، الشكل اعطى الإنسان والطبيعة كان هذا مجرد دعائية .

والحقيقة أن جمهور الباحثين في الدلالات كانوا يرون - كما زعمنا - أن الانفصال لا يمكن من الرؤية . وكان الصوفية على العكس من ذلك يرون رأياً آخر ؛ كان الصوفية يقدرون أثر الانفصال في المعرفة وتغلقها . وبعبارة أخرى واضحة كانوا يرون الانتراج بين الإنسان والطبيعة عصباً أساسياً في التقيم . ولكن مفسلفي الدلالات - مع الأسف - كانوا يرون أن من أحب شيئاً غفل عن عبوه ، فارتبطت فكرة المحبة بالتخجيل ، على حين ارتبطت في الدوائر الصوفية بالرؤية والوضوح وتعويض النقص الناتج من المفردات العقلية بالبحث .

أو المعين ؛ والكلمة سابق على الجزئي . فالشيء المحسوس الذي لا يتصل عنه الإنسان اتصالاً تاماً في بعض لحظات التأمل كان يسمى شيئاً جزئياً . وهذا الوصف نفسه يدل على أننا ننظر إليه من حيث هو وهاء أو إشارة إلى ذلك المفهوم المجرد الذي نسميه أحياناً مفهومها كلياً ، فإذا كنا في مقام النحو سيئله مصادر .

الألفاظ المجردة العامة مثل الحسن أو نهاية الحسن أصول مهمة ، ولكن ما نسميه باسم البدر لم يكن أكثر من مظهر لهذا المفهوم الكل الغامض .

هذه هي أهم عناصر الفهم التقليدي الذي ينبغي أن يتأهل كل عتبة ؛ فهناك مقولة سابقة اسمها الجمال ، والبدر لا يعطو أن يكون مظهراً لهذه المقولة .

وهكذا تلعب الأشياء في الألفاظ مهمة ، وتطارد الانفعالات بوصفها جزءاً أساسياً من فهم الإنسان وبراميه في هذه الحياة .

إننا نفترض أن الشعراء أدق من البلغاء ، ونفترض أن كثيراً من الشعراء كان فوق مستوى شراخه ، والدليل على ذلك أننا ننظر إلى الألفاظ في ضوء موقف إنساني معين ؛ هذا الموقف يفصله استعمال مقولات الكل والجزئي ، أو بعبارة أخرى يفصله المعجز من تصور موضوع الانفعال من حيث هو طائفة تمكن الإنسان عما لا يستطيعه سواء ؛ فالفصلة الشخصية التي تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها في شروح الشعر ؛ لأن الصلة الشخصية نوع من التردد على فكرة الكليات التي تتسوع كل شيء .

إن ما يبتنا وبين الطبيعة أجل من أن يفهم في مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الشجاعة ، أو ما يدل على قرب من ذلك .

إن وجود الإنسان يظل ناقصاً أو مضطرباً حتى يتلمس الدخول في عالم آخر غير عالمه ، أو يجيل هذا العالم الآخر إلى عالمه هو .

• -

ومفرد ذلك أن ما يسمونه باسم الدلالة الحرفية أو المباشرة كان يتصور تصوراً نحيفاً وضيقاً .

ولكن الباحثين ظلوا يعتقدون أن ما يسمى باسم الدلالة الحرفية يجب أن يتصور بميزل عما يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية ؛ وانفصلت الدلالات الواحدة من الأخرى انفصالاً غير مقبول عادل على كليهما بالفتاجة .

ويجب أن نتذكر ما عليه هذه الملاحظة ؛ فالدلالة الحرفية عندهم - على الرغم من هذه الضحالة التي أصابها - كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية .

وبين ذلك أن يقال مثلاً إن النار تشتعل في جسم من الأجسام فتتحلى إلى التفتان والاحتراق ؛ وكذلك الشيب يأخذ في الرأس ويسمى شيء شيئاً حتى يجيله إلى غير حالته .

وهذا هو المثال الذي ورد في أعز الكتب المتخصصة في النقد الأدبي ؛ أحيى كتاب الموازنة للأمدى . وتتضح فيه فكرة الاستعارة بكل ضموها ، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوي عليه من سذاجة .

فلذا كان الانفعال موضوعاً خليفاً بالشك والاعتام يمكن أن ندرك على الإجمال النتائج السببية المترتبة على ذلك في فهم الأدب .

لقد ظل موضوع دلالة الألفاظ مضطرباً غير متع من الباحثين النظرية والعملية . خذ مثلاً كلمة البدر السابقة ؛ وقد شاعت في الشعر العربي ، وما من ناحية من نواحي الإدراك إلا وجئناها ترتبط بهذا البدر . فلذا رأى الشاعر شخصاً عالياً استعان على فهم موقفه بالبدر ؛ وإذا أحس الشاعر نحو إنسان بالإجلال والبطولة استعان على فهم البطولة بالبدر أيضاً ؛ وإذا تحدث الشاعر عن الطبيعة كان البدر هو أشبه الأشياء بالملك الذي لا يستغنى عنه ؛ ففي مجالات الإحساس الكبرى رأينا البدر يدخل في نسج الشعر مدخلاً أساسياً . ومع ذلك فإن الشراح عجزوا تماماً عن استيضاح جوانب هذا البدر ؛ ومظهر هذا المعجز هو إضلال الانفعالات المتغيرة نحو موضوع معين .

ونستطيع أن نقول مثل ذلك في كلمات أخرى كثيرة ذاعت في الشعر العربي ، مثل البحر والأسد والتجهم والسيف والنهر والشمس ... إلخ .

كانت صلة الانفعالات بما نسميه باسم الدلالة ، صلة إعلان لا أكثر . فلذا فهناك هذه الملاحظة يمكن أن نرى أن كل ما يقال في شرح مدلولات الألفاظ ، وبخاصة الألفاظ ذات الأهمية ، غير متع تماماً .

ومن الواضح أن ارتباط الإنسان بما نسميه باسم البدر قد يوصف وصفاً أسطورياً . ولكن ما في الكلمات من أساطير كاملة لا يمكن الاعتراف به في دوائر البحث التقليدي ؛ فالطالع النظري هو السيد المطاع في البحث عن الدلالة ، ويأتي بعده حرف أو اعتقادات صليقة في مقام الإعلان الذي سمي أحياناً باسم التخييل . وهما هنا نجد أن الانفعال لا يربط برباط حقيقي بين الإنسان وغيره ؛ وهذا واضح تماماً حينما نقرأ شروح الشعر . إذا اختفى شخص عظيم غفل إلى الشراح أن اعتفاهم يعني على أحسن الأحوال أننا لم نعد نتمتع بأفكاره على نحو ما كنا نتمتع بآثار البدر . وفي مقام المصيح قد يقال إن البدر يعطو في السماء كما يعطو شأن هذا الرجل أو ذلك . الانفعال إذن لا يؤدى إلى تداعل حقيقي ؛ فالبدر في مكان والإنسان في مكان ، وهما حالان متميزان . ولذلك كانت النظرية إلى الانفعال نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر . ولا يستطيع المرء أن يقتنع بأن ما ينيه الشعراء لا يعطو قول البلاغيين يعطو للزلة أو نهاية الحسن ، أو أنه مفيد في تبديد بعض الشكوك إذا تأسس الشراح .

ومن البديهي أن وظيفة الانفعال لا تتضح إلا من خلال بحث التداخل بين الإنسان والطبيعة ؛ وهذا التداخل يميز عن التواصي العملية أو الاستعارة أو الملو والمظنة أو القوة والجمال . كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر ، وقد نشأت تحت وطأة الانفعال الرهيب الذي كان في نظر البلاغيين حكماً من أحكام العقل .

هذه الألفاظ العلمية تذكرنا بما يسمى في النحو العربي باسم المصادر . والمصادر ألفاظ كلية أو مجردة . وقد فهم كثير من النحلة الألفاظ الكلية المجردة على أنها سابقة على الشيء المحسوس

نوعاً من المحصورة والمجموع ، وبحاجة بداعية إلى دفاع إن كان هذا الدفاع ممكناً . ولا يمكن أن تتضح هذه الفكرة البسيطة لما عايناه في أول الأمر نرى في لفظ اشتعل هذا الرأي السطحي الساذج الذي يفتون له باسم الدلالة الحقيقية ، وكان الحقيقة ضامرة وعشة ولا إنسانية على نحو ما زعموا .

في هذا المثل نجد لفظ «اشتعل» يعني أن قوة من الداخل أصبحت خالصة لتدبيره بعد أن كانت خالصة لنموه ؛ فنحن أمام قصة علاقة بين طرفين قمت في الحفاء دون أن ينته إليها الإنسان ، وقد ينته إلى بعض عناصرها فحسب إذا صاح في بعض لحظات حياته . وهكذا نجد أن الصبيحة التي أشرنا إليها حين نواجه احتراقاً مفاجئاً قد استعيد منها في التعبير عن صبيحة كاملة في مثل هذا التعبير المجازي . كانت الصبيحة الأولى كما نرى ضد المدلول . وقد يقال إن المثل الذي اخترناه تعبير موجز عن مثل هذه الصبيحة المكثومة .

إن المدلول إذن في أي مستوى من مستوياته يقوم على الشد والجلب بين الإنسان وشيء ما أعطى لنفسه قوة التحيز أو القدرة على المواجهة وسوف تكون النتيجة هي أن ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته ، ولكن بلاغتي اللغة العربية لا يسهلهم أدنى شك في هذا الموضوع . تصور الجميع تقريباً أن تعريف دلالة لفظ «اشتعل» أمر ميسور تماماً . وسري هذا الاعتقاد من جبل إلى جبل حتى أصبح فهم اللغة العربية صعباً دون أن نقتنل إلى ذلك ، وأصبح موضوع الاستعارة مجرد إلهاق أو قياس أو تحليل للمستوى الأول ، يعترف الجميع بأنه واضح لا خلاف عليه ؛ وهذا هو مظهر الضعف في الموقف التقليدي . لقد بسط مفهوم الدلالة تبسيطاً مروعاً .

ولنتظر في مثل آخر أورده الأملد وهو قوله تعالى «وأية لهم الليل نسلخ منه النهار» فكيف نشرح هذه الاستعارة ؟ لا شيء مفيد عند الأملد . كل ما في الأمر هو أن الانسلاخ يعني أن يتبرأ الشيء من شيء آخر ويفترق عنه حالاً فصلاً ، كالجلد من اللحم وما شاكلها .

جعل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتى يتكامل الظلام استلزاماً .

في هذه العبارات افترض الأملد ، كما افترض كل إنسان ، أن صليخاً فكرة واحدة ثابتة معلومة لا غموض فيها ، وأملت كل محارب الإنسان التي يستعمل فيها هذا اللفظ .

وليت الأملد فطن إلى قوله «ويبرأ» ؛ فقد يكون هذا اللفظ تعبيراً لاضمورياً ؛ كما يقال - عن جانب دقيق من الدلالة ، ولكن مقله الأملد لم يكن يسمح به ، وأصبحت الدلالة في كلا المستويين شاحبة ، وأصبح كل ما يقال هو أن النهار يتفصل عن الليل فيتمثل الظلام .

- ٦ -

ومعزى هذا أن النشاط الخيالي في تكوين الكلمات لم يكن موضع ترحيب أو قبول ؛ وهذا أمر من الممكن توضيحه والاستدلال عليه حيناً ننظر في جوانب من الحياة الروحية في الإسلام . وقد نستطيع أن نشير إلى ما يسمى باسم حركة التخليين وهم المعتزلة ؛ فقد دأب هؤلاء المعتزليون منذ وقت مبكر على ما يمكن أن يعرف باسم تفريغ اللغة أو تهرتها من صيغتها الإنسانية ؛ وكان ما فهمه العقل من هذه

وفي هذا المثل نجد أن الدلالة الحرفية - وهي اشتعال النار إن صح هذا الوصف - فكرة معروفة ومباشرة على حيلة المشيب ؛ وليس ثم اختلاط لطبيعي بين هذين العالمين ؛ فلفظ اشتعال النار مستقل منذ البدء عن عالم المشيب .

وبعبارة أخرى إن ما نسميه باسم الطبيعة مثلاً يجب أن يكون مستقلاً عما نسميه باسم حيلة الإنسان وتصويراته . لا أحد يقول في أبحاث الدلالات في التراث العربي إن عالم اشتعال النار لا يعرف إلا من خلال المشيب مثلاً ؛ ولو قيل ذلك لفظل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول ، وانقلب النظام كله رأساً على عقب كما يقال . وبعبارة أخرى إن تفهم اشتعال النار مستقل مع الأسف عن مظاهر النمو أو التغير العضوي الحيوي للإنسان . ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء . ولكن كان من الطبيعي في ظل ثقافة الدلالات الشائنة عصوراً طويلاً أن يقال بسهولة جارفة : هذا ينتمي إلى الأشياء ، وهذا ينتمي إلى عقل الإنسان . ونتيجة لذلك لا يفهم كلا الموقفين في ضوء صاحبه ، وليس يوجد بينهما تبادل في الأخذ والعطاء .

هذه الوقفة ذات أهمية كبرى . إننا نقول بصراحة إن تصور الدلالات في التراث العربي لم يكن ناضجاً . وليس أماناً صعوبة كبيرة لتذكر بعض المناسبات التي يستعمل فيها لفظ «اشتعال النار» . وسوف نجد بعض هذه المناسبات أكثر أهمية أو حيوية من بعض . وبعبارة أخرى إن مفهوم لفظ الاشتعال متغير وليس ثابتاً كما ادعى كثيراً . ولكن أسلافنا أصروا على أن لفظ «اشتعل» له مدلول ثابت لا يتغير . وإذا كنا نريد أن نخلص لتجاربنا البسيطة فيوف نرى ما في هذا الإصرار من غرابة لا يمحوا إلا طرول للفقرات المتداولة . وبعبارة تطبيقية : إن لفظ الاشتعال حيناً يوضع في سياق الحيفي ، سياق التجارب ، يمكن فيه ما يسمى باسم المجاز .

لتصور رجلاً يصبح قاتلاً «النار النار» ؛ ففي هذه الحالة لا نستطيع أن نزع أن فكرة اشتعال النار تحدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المواجه أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة .

إن صبيحة بسيطة نجعلنا نقول : إن لفظ الاشتعال يتميز في مدلوله عما يحدث إذا كان المرسل يشرح تجربة من تجارب الكيمياء قاتلاً ؛ ونشمل الموقد . وحينئذ لا بد لنا أن نفترض أن الكلمات يمكن في بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز ؛ ذلك أن قدامه الباحثين في اللغة العربية لم يلتفتوا إلى المحجب الكامن فيها نسميه باسم الدلالة الوضعية أو الحرفية أو ما شامت لهم التسمية .

هذا المحجب الكامن هو الذي يفوح في استعمالات الاستعارة ، ويبقى كائناً في بعض الاصطلاحات التي تخرج بحسب الاصطلاح . التلويح عن وقار الاستعارة . ولهذا قلنا إن مفهوم الدلالة الحرفية كان نحيلاً ضئيلاً ، فضلاً عن مفهوم الدلالة الاستعارية ذاته .

إننا في الموقف التقليدي لبحث الدلالة ترتكب الخطأ الذي سميناه باسم إهمال نصيب الكلمات أننا ، أو إهمال العلاقة التبادلية بين العقل والأشياء أننا آخر ؛ فالاشتعال عندما ينسب إلى شيء لا يخفى في بيانه مثل ما ذهب إليه الأملد .

إن نظرة بسيطة نجعلنا نقول إننا في مواجهة قوة واعية مدمرة نتعفن

وكلمة مثل «فاني» مثلاً تستعمل أحياناً في الإشارة إلى حركة الله ، وتستعمل أحياناً في الإشارة إلى مفهوم الكرم ، وقد تنبأ ، من أثر حركتها الطويلة بين هذا وذاك ، أن أحدهما أو كليهما معاً .

مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية ؛ ذلك أن مبدأ البحث في موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل العصبي ، وإحالة سبيل على سبيلات ؛ ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة ، والاستعداد للحكم بأن الأشياء يلقي بعضها بعضاً . ومن أجل ذلك وجدنا في شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة أقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء ، واضمحلال الإحساس بالواقع ، وإعلاء الوهم ، والتشكك للتمييز .

وكان هذا المبدأ متطرفاً به ، حتى وجدنا الباحثين جليلاً بعد جيل يزعمون ، في مثل مشهور ، أن رجلاً من الناس دخل في جنس الأسود ، وكان هذا من الزاعم المألوفة على الرغم من غرائب التصور . — أن يتخلل الإنسان من جنسه وأن يدخل تحت ستار الوهم في جنس آخر .

وفي وسعنا أن نستشهد بكلمة أخرى ؛ وقد أشرنا منذ قليل إلى بعض استعمالات «فاني» ؛ ولنتنظر في تعبير بسيط هو «فاخت» المبرهن .

قالوا إن التكلم شيء نزول الدمع متدفقاً بماء النهر ، بجائع الكثرة في كل حال . وقد أتت كثير من الناس هذا التحليل بحيث لا يتصور أحد أن من القريب أن تتحول الدمع إلى ماء النهر ، ولكن الجو الذي يسيطر على الباحثين في موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد . وقد ترك الباحثون في هذا لفظ المبرهن والدموع إلى النهر والشدة ، ولم يتصور واحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدمع ، وأن فيض الله — في بعض السياقات على الأقل — إذا نظر إليه على أنه موقف خيالي أو إنساني لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان ؛ أي أن المعنى الإنساني كامن في الطبيعة .

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهي على أيدي الباحثين المتعلمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان ؛ فهم يتصورون هذا خالياً من الأحزان على نحو ما قالوا في النهر والماء ، وتركوا الانفعالات الإنسانية ، ولا يتنبه أحد إلى أنها كامنة في مستويات الدلالة المختلفة .

جفا البلاغيون الإنسان وقوامه وانفعالاته حيناً أدخل البطل في جماعة غير جماعته ، وحيناً استرققوا عند عبارات أخرى .

ولمنا نستطيع أن نستدل بتوقعهم عند قولهم مثل «واضح الفجر» ؛ وهم يقولون جميل الفجر إنسانياً يتسم ، ولكن لا يفرون الانتماء تفسيراً إنسانياً ، بل يقولون ما معناه إن الرجل يفتح عينه فتظهر أسنانه اللامعة ، وكان هذا يمتص عيظهم في الانفصال الريب بين الإنسان وما سواه شيئاً مألوفاً ، وأصبحت فكرة الانتماء فضلاً عن الفصح خالية من انتماء الإنسان وبهجه ، وتتصوروا الدلالة تصوراً غائباً على هذا النحو الذي بدت فيه الطبيعة في جو غريب أقرب إلى التشكك . وكلمة انتم كلمة كبيرة ، تعني — كما نعلم — تفتح النفس ، وخروج الإنسان من وحشته ، وبه اتصاله بالآخرين . وبمسحة الفجر لا تعني أكثر مما يعنيه مثل هذا الفهم البدائي ، ولكن كانت النظرة إلى موضوع الدلالة — لأسباب أشرنا إلى

الناحية اتجاهها يمكن أن ينغرس الزرعة الإنسانية .

وكانت الحرية المعادية التي يتمتع بها الإنسان في التخييل موضوع اعتراض ؛ وسرعان ما أصبحت عناصر اللغة المعادية والمحبسة الإنسانية قابلة للاهتمام ، كما وهم الذين أرسوا دعائم هذه المحاسبة الخاصة التي تنتهي عن الأمر إلى التشكك في بنية اللغة وافتراض دلالة لا حيلة فيها ولا مظهر لروح الإنسان وخياله .

ومن أجل ذلك يمكن اتهام هؤلاء العقليين اتجاههم قاسياً ؛ فقد استعملت المظاهر الإنسانية للغة إلى نوع من القشور أو الأصداء أو الإضالعات التي يبنى أن يخلو الإنسان الرقوع في شرها .

ومن خلال النظر في بعض النتائج المترتبة على جهود العقليين يتبين لنا كيف تم تفريغ اللغة من كثير من عناصرها التي تلعب دوراً واضحاً أو غامضاً في موضوع الدلالة .

والحقيقة أن الدلالة ليست حكيماً عقلياً منطقياً ، بل هي موقف خيالي أو موقف روحي يعمل فيه ما ينبغي باسم السحر والأساطير . فالاستعمالات المختلفة ينجذب بعضها من بعض ، أو يميل بعضها على بعض ؛ وهذه الاستعمالات قد تتداخل فيها بينها . ولنتنظر مثلاً في قولنا وقتل فلان هذه النقطه بجاهه ؛ فهنا نعرف أن شيئاً من تاريخ استعمال هذا اللفظ ما يزال عالقاً بعقل الإنسان . وكان الإنسان في مجتمع بدائي يسرى بين النقص من العدو أو قتله ، وكانت فكرة القتل من هذه الناحية تكاد تكون فكرة مألوفة ، لا تتأول بمثل هذا الرعب والاستنكار الذي يحرره الإنسان في المجتمع للتشهير .

ولكننا ما نزال نقول وقتل الموضوع ؛ فستبدل بالإنسان الموضوع ، ولكن ما تزال آثار الاعتقاد القديم ماثلة في الفهم ، وإن كنا نقول إن وقتل فلان تعني أشبه الموضوع بجمته ؛ ولنا نعلم أن كل ما قيل قيل .

ومن المهم في كل حال أن نتصور في موضوع الدلالة بعض جوانب النشاط الخيالي الذي يستفيد منه الأدباء ؛ فالأدب يعد من هذه الناحية استفادة من شبه الموارد الطبيعية الكامنة في الكلمات .

ومن الأمور العسيرة حقاً في ضوء هذا المثل أن تتعرف الدلالة . وكل بحث يمتنه من موضوع الدلالة جانب ؛ فإذا كان الأدب أو الشعر غلبتنا فمن الواجب أن نلتك سبيلاً يليق ما نقدته .

وقد هربنا عن هذا النشاط الخيالي باسم الموقف الإنساني ؛ ولكن هذا الموقف الإنساني لا يوضح مسألة المدلول في التراث المرئي . إن هذا الموقف الخيالي أو الإنساني كان منظوراً إليه على أنه زينة . وكلمة الزينة لا تفترق كثيراً عن الباطل أو الغرور . وهذا نصل إلى جانب من أخطر جوانب هذا الموضوع ؛ فالباطل والغرور كلاهما كان يحول دون البحث عن التاريخ الإنساني لاستعمال الألفاظ أو البحث عن مظاهر التفاعل بين عقل الإنسان والأشياء الخارجية .

وهذا التفاعل يكر أن تكون هناك نقطة بدء معينة يبدأ منها مدلول الألفاظ ؛ فالاستعمالات تأخذ وتطعم ، وسيل واحد قد يمتص الإحالة على سبيلات متنوعة ؛ وليس هناك على هذا الوجه دلالة حافية تعد أصلاً أو مصدرًا لما سواها من الدلالات ، أو يجال عليها كل ما يجولها ، ويوضع في وعاء يسمى باسم الزينة .

نفسية اجتماعية مصدراً لهذه البديهة في تحليل اللغة .
وقد بدأ وقف الباحثون عند بيت مشهور :

صحا القلب من سلمى وانحصر بباطله
وعزى أفراس الصبى ورواحله

ولتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون . قالوا : جعل زهير الصبا جهة من جهات السير . ويجب أن تقرأ البديهة أكثر من مرة ، وقد حذف منها الإنسان وأسط ، واستحالت الدوايح إلى جهة من الجهات .

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريفا ، وتركوا دوايحهم إلى شيء لا قوام له .

ومع ذلك فإن الكتب التي تفيض بمثل هذا الشرح ما تزال بين أيدينا حتى الآن .

٧ - ٧

ونستطيع أن نربط التحليل للعمل للاستعارة بالمحسنة التي عبر عنها بلفظ والمجودة . ويجب أن نلتفت في هذا اللفظ .

المجون يعني إهدار القيمة والتخل عن الاحتكام ، وانتزاع العناصر من غير راحة من بيتها ، حل نحو ما انتزع الورد والعناب والفرجس واللؤلؤ .

وحسبنا قرأت تحليل الاستعارة تذكرت صفة المجون التي نبه إلى بعض خصائصها وأثارها منذ وقت مبكر الدكتور طه حسين ، فإذا قرأنا كلامه عن المجون أو إهدار الأرباطات المشروعة النبيلة ، والتخل عن كثير من مظاهر الحياة ذات المنزى والأهمية — إذا قرأنا كلامه تذكرنا ما قاله البلاغيون في مواطن لها علاقة لها واضحة بفكرة المجون . وهل نستطيع أن نستبعد لفظ للمجون إذا قرأت لفظه في بيت زهير ، والانتقال من الصبا الإنسان إلى لفظ السفر ، والسير . أليس هذا هيبا بلعنى ؟ وانظر إلى قولهم (تومنا أن الشجاع دخل في جنس الأسود) ، أليس هذا أيضا تومنا من للمجون ؟ لقد حول الباحثون المعاني إلى طبيعة أقرب إلى طبيعتهم . وللملك كان تعرف تحول المحسنة الأخلاقية بابا واضحا لشرح مسائل في موضوع الدلالة ، ولون من طريق غير مباشر . لذلك كان تاريخ الإحساس بالمجون خليقا يتوضح موضوع من أسطر للموضوعات ، هو الاستعارة . إن لفظ المجون يمكن أن يترجم عن كثير من البديهة التي عبرنا عنها فيما مضى حين وصفنا تصورهم لموضوع دلالة ، وليس في هذا غرابة فكل تحليل للغة يتم عن موقف فلسفي وحسنية أخلاقية خاصة .

بعضها — من قبل نظرة الطليين الذين سمو باسم المحترقة . وهذا الفجر في أقرب الأمثلة وأومئها إنسانا لا يؤمن بجلبه ، ولكن ما يقع السخرية في عصر ، كان حل توقيع في عصر آخر . وقد انتهى بنا التحليل إلى نوع من البحث النفسي الاجتماعي ، الذي ترك آثاره في بحث اللغة . وقد سمينا بجمال هذه الآثار باسم التكرار للإنسان .

ومن الشائق أن نأخذ مثلا آخر وقتنا عنده ، مثل قولنا هيد للمروءة ؛ فقد زعموا أن المعروف يشبه الإنسان في أن له يداً تحلى ؛ وروا ذلك شيئا غريبا — أن يقال إن المعروف إنسان له يد . ولكن المستوى الأول للفظ للمروءة كان في نظرهم غريبا . وبدت صورة الإنسان إذا أحيل عليها مصطمة غير طبيعية ، كان تكون له يد غير الأيدي أو طبيعة غير الطليان . ويجب ألا يستهين القاري للمعاصر بما تأمل عليه هذه التحليلات من جوانب الترويح التي تطل علينا بين وقت وآخر ، فذلك أن اللغة تخرج من علم الإنسان أو يصور الإنسان بصورة كالتأشيع .

وقد تعلموا الباحثون منذ القدم حل أمثلة عدت ذات جردة ذائعة . وما تزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر :

فلمسرت لؤلؤاً من نرجس وسقت

وردا وعصفت على العناب بالجيرد

وقالوا شبه الدموع باللؤلؤ ، والمعيون بالنرجس ، والأنازل بالعناب ، والأنازل باليرد .

وظلوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه ، وظلت النظرة إليه عاصلة للتقدير . ومع ذلك فإن قارئاً معاصراً يمكن أن يقول إن هاهنا إنساناً مؤرق إلى أجزاء مخلفة ذهب كل منها في طريق ، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة ، وأصبحت بدلاً من ذلك حشداً مصطفاً من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب واليرد ؛ وكأنا حرص الشاعر على أن يمسح كل جزء من الأجزاء ويرسي به بعيداً إلى شيء آخر . ولا نستطيع هاهنا أن نكون صورة مطولة بجسم إنسان أو روحه . وقد نقول إن هذا الإنسان مثل به تمثيلاً غريباً في وقت يزعم فيه الشاعر أنه يجده ويكره . وقد يقال إن ما كان مصدراً للسرور يجيل إليك أنه مظهر من مظاهر التعليل .

وهذه مسألة أساسية — أن نشبه الهجة بالتصليب ، ويحول الإنسان إلى مرق ، وألا يتجهج الشاعر بجسم صاحبه ونفسها من حيث هي نفس إنسان .

ولكن الأمثلة التي استوتقت للمعجبين هي حل التقريب من هذا النمط الذي سميناه باسم مجافة الإنسان ، ولا بدالة في أن تكون حالة

الحواشي :

(١) كانت البلاغة العربية غلبا نضماً للمعرف وبيع التفكير السائد في طبقة من طبقات المجتمع . ولم يكن من الجائز الخروج من متضخات التفكير المتحرف به ؛ فقد كانت البلاغة أسرة نظام عاصم ، وكان غم الباحثين موجهاً إلى تحسين هذا النظام ، وتوفر طبيعته . ونستطيع أن نقول إنه نظام نشأ ليراجع

نظماً آخر فراه البحث من الحقيقة والالتزام بالقدرة ، أو ما يسمى باسم المنطق والفكر الفلسفي . كان نظام البلاغة من نظام إبراز النافع ، ودفع للفساد ، وإخراج النجاسات للعلن ؛ وهذا كله حل مبدع من البحث للفروسي ؛ فلا غرابة إذا رأينا نظام البلاغة يقدم بنا البهجة على حراسة الفكر الفلسفي

تتميز من بعض الوجوه على التكيف مع هذا المجتمع على حساب الموضوع والفاعل والواجب .

(٧) كانت كلمة الدلالة معنوية إلهيا بوصفها فهم أسر من أمر ؛ وبمعنى الأول باسم للقول ، وبمعنى الثاني باسم للدال . وبخلاصة هذه العبارات أن الدلالة إشارة إلى شيء معلوم ، فاللفظ الدال يرمز بدور سلبى ، والدلالة سلبية على اللفظ ، وليس اللفظ إلا علامة أو مواصفة اصطلاح عليها المجتمع بطريقة ما ؛ فهي إذن واضحة ، وليس ثم فرق جوهري بين الاصطلاح المعنوي وأى اصطلاح آخر . هذه هي النظرية البسيطة التي تقدم عليها دراسة اللغة في تراثنا القديم . ولا يصور في هذا الاصطلاح الخاص بهم الدلالة عتبة حقيقية إلا إذا قام ترابط بين الأشياء بكونه المعروف وبكونه العنصر

كان نظام اللغة هو نظام الإشارة إلى شيء سابق ويظهر من قبل أن توجد اللغة ، وكانت لغة الأدب محسوبة لهذه الإشارة . وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيح ؛ فلفظ الأدب طرفها الخاصة قد توضع أشياء جملة ، أو قد تبحث عن نوع من الاحتياج لأمر من الأمور ، وقد تعتمد على تصحيح أشياء حسنة ، وقد تضع الإشارات في قلب طرف كويض ، ولكن هذا كله لا يظهر إليه بوصفه تظهيراً حقيقياً في الدلالات . وهذا هو السبب الأساسي الذي يجرى على إبعث اللغة ذرية الفلاسفة . وقد حاول الفلاسفة من جانبهم إرضاء هؤلاء الفلاسفة ، وطاروا البحث في الأساليب من جانب الإقناع ، ولكن يبدو أن ذلك لم يرض الفلاسفة كذلك .

وكان الفلاسفة يرون في إبعث اللغة بناءً ضيقاً ، ولكنه غير مطع كل الإقناع ، لأنه أقرب إلى الحقيقة والمخاطبة والتصحيح الثابت ومعنى الدعاء . لقد كان رأى الفلاسفة في إبعث اللغة مذكراً لأن هذه الأبحاث لا يتم بشيء حقيقي . وهذا تذكر نظرية الفلاسفة في الدلالة ، تلك النظرية التي شارك فيها مع الأسس الفلاسفة أنفسهم . وهذه النظرية صيرها أن الألفاظ إشارات إلى معاني يعرفها الخطاب كما يعرفها التشكيل . وقد نتج عن هذا شر كثير ، وما كان الذين يدرسون اللغة المبشرين من التسمية العملية على هذه النظرية . ومن ثم فكل محاولة النص من الصيغة الحقيقية في مظهر كذا ، فلا أننا أثارنا منذ أن عملنا الألفاظ معلومة ومفردة ، وإذا كنا نعمل في المعجم أحياناً للخطاب حل صعوبة بعض الألفاظ فإن هذا لا يعني أن المعجم يشتمل على الألفاظ قدر اشتغاله بالمراسع التي يمكن أن يجل فيها بعض الألفاظ على بعضها الآخر . وصاروا أخرى لقد وردنا عن مباحث المتقدمين الإعتناء بأن الكلمات لها معاني ثابتة على نحو ما يكون لكل شخص اسم بغيره .

وهذا الاعتقاد لم أن يبرأ منه إنسان إذا استتبنا لحظات قليلة في حياته ؛ ولكن أية دراسة عميقة في اللغة يجب أن تبه القارئ إلى خطير هذا الاعتقاد . وينبغي أن تعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذي نواجهه ، لا من الذكارة التي تسبق إلى الحكم . وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة ، فإن هذا يفرغنا دائماً بأن نربط بلفظ معين كياناً ما نقرؤه الآن وما قرأته من قبل . ومن أجل هذا يتعرض القارئ على الدوام لنسج من المفظة أو سوء الفهم . ومن ثم كان من الواجب أن نعمل بطرق تكوين الدلالة ، وأن نتعامل دائماً صياح بينه هذا اللفظ أو ذلك ؛ لأن ذلك الألفاظ طائفة من الإشارات التي يبعد تشكيلها على الدوام ، وليس هناك طائفة واحدة يمكن أن نعرف ، فاللفظ متغير الدلالة دائماً ، ولكنها لا تفتت إلى كثير من تغيراته .

وعلى التفتيش من ذلك نعلم إلى مجال الألفاظ حل أنها أشياء ثابتة ، وهذا هو ما يحدث في دراسة اللغة . فإذا قرأنا الكلمات الشائعة في الشعر العربي مثلاً نلاحظ إليها أن هذه الكلمات تستعمل استعمالاً واحداً أو مشتقاً في كل مقال . ومن الغريب أننا نقرأ الشعر ونستمتع في البلاغة والأدب ، ولكن حينئذ لا يكاد يكون عالماً من الشعر وصورة تجديد مدلولات الألفاظ . وكثيراً ما نجل ما نلاحظ أن الألفاظ واضحة لا شيء فيها ، فإذا قرأنا قول امرئ القيس مثلاً : فانك من ذكرى حبيب وميزل الخ ، فإن معظم القراء يصورون هذه الألفاظ واضحة لا يحتاج إلى توضيح . وهكذا يقرأ الشعر ولا يتوقف إلا عند الألفاظ التي لا نسمع عنها من قبل . والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات

والبحث الحر التره ، وإعلاء نظام آخر على طابع عمل ويجوز لبداً للمعجم .

وقد وجد بعض الفيلسوف متعة غريبة في البحث بمصطلحات الفلسفة وأرادوا دعم إبعث أخرى تتخفف من وطأة الثقافة الفلسفية لأنها مشغولة بطلبات بعض الطبقات التي فيها حياة مهله . وحينما نرى زعماء من زعماء الكتبة هو أكبر مثلاً الجاسط يعتمد على الاستيراد والانتقال من فكرة إلى أخرى غير مرتبة عليها تماماً ، فنذكر مبدأ البلاغة الذي نشأ على الترويج عن القارئ للقرن الذي ينشأ أن يتفاته أفكار شديدة التراب والتماسح .

كان المجتمع محتاجاً إلى نظام أقوى يحقق مطالب الترف ويوسيه الناس وسيلة السلطة والإحسان بالسر والاسترخاء ، ويعتق - تبعاً لذلك - متعة غير عادية باللغة . وكل هذا يستغنى عن التفلسف ومطلب المعرفة والبحث من الدلالة المحسنة .

وبعبارة مختصرة نشأت البلاغة تنبهاً عن حاجة للمجتمع الإسلامي إلى ضرورية الكمال الطمحي . والكمال الطمحي أحد مطالب الحضارة ؛ والحضارة قوامها أمران ؛ أحدهما مدسة لسطرون قبل باسم الكمال الحقيقي الذي يبحث عنه الفلاسفة المشتغلون بالبحث في الواقع الدقيقة ؛ والآخر الثاني هو كمال المظهر . بعض النظر عما نسميه جواهر الأشياء والاستقصاء كالتفكير المطلق ؛ ففي نظام البلاغة لا يتخلل التشكيل سوى إكتساب جانب الصالح ، وتحقيق الثقة الشخصية ، والانتصار على المعصم ؛ وكل هذا يحتاج إلى صناعة خاصة ليست من قبيل الفلسفة والحقيقة ، وإنما هو بلاغة وإدعاء واحتشام والمزج وتلفظ باللغة . وقد انتشرت الحاجة إلى هذا الفن حين وجد أصحاب النفوذ من الضروري السيطرة على العامة من الناس ، تلك السيطرة التي لا تحتاج إلى الإصباح عن الحقيقة وميزانها . وكان الوزراء والكتاب يمشون في جانب غير قليل من حياتهم على نظام البلاغة الذي يبرهن عن طيبة الصلة بين الطبقات أو يبرهن عن العلاقات التي تقوم على التميز والإعلاء أو التقدير والتأليه . وكان هذا من ناحية أخرى مطلباً فريضة الصراع بين الفرق المتنافسة في شئون السياسة والدين ؛ فلنستعرض إذن حاجة للمجتمع بين أسرين اثنين متنافسين ؛ أحدهما هو التفتيش والمعرفة ، والثاني هو البلاغة التي لا يتم بمطلق الأشياء ، ولكنها تتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون الجمهور ليسوا بلاغة ولا أشياء فلاسفة ، وإنما هم قوم من صفة الناس . فأنزهرهم الكلمة للثقل ، والأصوات الرنانة ، ولا يتساقطوا الأشياء كما يميل الفلاسفة . وهكذا نشأت وصايا كثيرة حول استعمال اللغة . كان مضمونها الطمحي أن بعض المطالب الاجتماعي يعول على بعض ، ويجوز أن يلتمس سائر الجواب . لقد أراد هؤلاء الفلاسفة إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تغذية العرف السائد في الطبقة الحاكمة الثرية . وهكذا وجدنا سبلاً من الملاحظات حول كيفية النطق واختيار الألفاظ . وكانت هذه الملاحظات تنبهاً عن السر والسهولة ، وتعبيراً عن خصوصية الفلسفة ؛ كما كانت طوية للفظ في دوائر البلاغة أبهى من البحث المرحل عن اللفظ الدقيق .

كانت ملاحظات البلاغة في اللغة تنكر في مضمونها الطمحي الحياة الذي يحول عن الفرد والتمسك على الخطاب من الناحية الطبقية والوجدانية ؛ وكانت البلاغة جزءاً من بريق الحضارة ، يرتبط به العرف الخاص بمسألة اللغة وغزو الطبقة الحاكمة لا تجري حياتها على العنصرية والبدنية ، وإنما تجري حياتها على الصنعة والادعاء والاستغناء . فإذا كان بعض الطبقات أكثر ميلاً إلى البساطة

ورسالة الناس على سميتها ، فلها أن نجد من يبرهن على حاجتها ، ومن يميل هذه الحاجات مشروعة واضحة في المجتمع . وكان للمجتمع يتنيز بكترة التنافس والتعصب والتبايض والفتن . والمجبب أن دراسات البلاغة كانت

الانقطاع من عصر إلى عصر ؛ ولكننا لا نكاد ندلم شيئاً عن تطور هذه الدلالات . ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل . ويضيق ذلك إتنا بحثنا في أمور الشعر ، أو بحثنا في غير الشعر من أركان الثقافة العربية ، وفي أي مجال تتلاقى بالعب في تطور الدلالة دوراً .

من أجل ذلك كانت الحيرة بالثقافة العربية في أشد الحاجة إلى الحيرة بحيلة الانقطاع وما تعرضت له في رحلتها الطويلة عبر التاريخ .

خاصة ؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمراً هيناً ، ورعاً تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر .

وإختلاف طبيعة العلاقات يؤدي إلى إختلاف الدلالات وتداخلها ؛ ولكن قل أن يفكر الدارس في تحديد مدلول لفظة أو ثلاثة من الانقطاع في قصيدة أو جملة فصائد . ومن الواجب أن نتذكر ما يتلصنا ، أو أن نلتفت إلى إحصائنا لشؤون البحث عن الدلالة .

ومن الواضح أن لغتنا العربية ذلت تليخ طويل ؛ وقد تعثرت مدلولات



دراما المجاز

لطفي عبد البديع

من جناية الأساء على سمياتها تسمية المجاز مجازاً في مقابل الحقيقة التي إذا ذكرت خشع لاسمها البر والفاجر ؛ ولا جزاء لمن يوقمه خطه العائر في حياكلها فيقرن اسمه بها ويساق معها إلا التبرجيع . ولولا ما حرم حول المجاز من شبهة الكذب ، حقا كان ذلك لم يعلل ، لما قال ابن قتيبة : لو كان للمجاز كليا لكان أكثر كلاما بطلا ، لأننا نقول : نبت البقل ، وطالت الشجرة ، وأبهرت الثمرة ، وأقام الجليل ، ونقول : كان هذا مثله في وقت كذا ، والفعل لم يكن ، وإنما يكون ، ونقول : كان الله ؛ وكان بمعنى حدث ، والله قول كل شيء ؛ وقال في قول الله عز وجل (فوجدنا فيها جنودا يريد أن يقضي لفلانهم) : لو قلنا لشكر هذا : كيف نقول في جدار رأيت على شفا ائبار ؟ لم يجد بدا من أن يقول : جيم أن يقضي أو يكاد أو يفلرب ، فإن فعل فقد جملة فاعلا ، ولا أحسن يصل إلى هذا للمضي في شيء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ .

أما ابن رشيح فيقول بعد أن أثبت كلام ابن قتيبة : والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقفاً في القلوب والأسماح ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن عملا محضا ، فهو مجاز ، لاحتماله وجه التحويل ، فصار التشبيه والاستعارة وغيرها من عسكن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوا به بابا بيه ، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه سبب ، كما قال جرير :

إذا سقط السبب بلزس كسوم وعينه وإن كانتوا ششبا

أراد لقربه من السبب ؛ ويجوز أن تريد بالسبب السحاب ؛ لأن ما أنطك فهو سبب ؛ وقال : سقط ، يريد سقوط المطر الذي فيه ؛ وقال : وعينه ، والمطر لا يرى ، ولكن أراد النبت الذي يكون عنه ؛ فهذا كله مجاز ، وكللك قول المتأني :

بالسيلة يحسوا رين ساهرة حتى تكلم في الصبح العصفار

فيجعل الليلة ساهرة على المجاز ؛ وإنما يسهر فيها ؛ ويجعل للعصفار كلاماً ، ولا كلام لما في الحقيقة . ومثله قول الله عز وجل إخباراً عن سليمان عليه السلام : (يا أيها الناس علمنا منطق الطير) ؛ وإنما الحيوان الناطق الإنس والجن والملائكة ؛ فلما الطير فلا ، ولكته مجاز مليح واتساع^(١) . وهذا أكثر من أن يحصره أحد .

حين عاشوا في آيات الصفات الإكبية التي ورد فيها ذكر الوجه واليد وغيرها ، مثل قوله تعالى : (ويحيى وجه ربك) ، وقوله : (يد الله فوق أيديهم) ، وتتأولوها بالتحويل الذي أفضى بهم إلى التحويل ، جريا على ما تعهدهم في تقي الصفات ، ولأن فيها - على زعمهم - معنى الجلالة . وجهور أعمل الله على الإيمان بها ، مع تزييه عز وجل عن الخلق والشية ، لقوله تعالى : (ليس كمثله شيء) . وقد كان معناها

مفهوماً عند القدم الذين نزل القرآن بلتهم ؛ ولذلك لم يسنبت واحد من المؤمنين عن معناها ، ولا خاف على نفسه توهم التشبيه ،

وشتان بين قول وقول ؛ فإلاول لا يخلو من نيرة الأسى وصرخة الاحتجاج ؛ والنتيجة التي يخفى إليها أن المجاز إذا لم يكن كاذبا فهو صادق ؛ أما الثاني فهو مثال لما يتردد على كل لسان عن المجاز وحسن موقعه في القلوب والأسماح لما فيه من ملاحاة واتساع ، على ما يشوبه من احتلال يحتاج منه إلى التحويل حتى يصح الكلام ويستقيم ولا يخرج إلى المعال .

والترسل بالمجاز يحمل الكلام على غير ظاهره مظهر من مظهر الأزمة التي أثروها المترتبة في الفكر الإسلامي في أوائل الملة الثالثة ،

ولا يحتاج إلى شرح وتبيين . وكذلك الكفار ، لو كانت عندهم لا تمقل إلا في الجارية لتعلقوا بها في دعوى التنفص ، واحتجوا بها على الرسول صل الله عليه وسلم ، ولقالوا له : زعمت أن الله تعالى ليس كمثلته شيء . ثم تغير أن له بدا كائدينا ، وعينا كاعتينا . ولما لم يغل ذلك من مؤمن ولا كافر ، علم أن الأمر كان فيها عندهم جليا لافخا ، وأنها صفة سميت الجارية بها مجازا ، ثم استمر المجاز فيها حتى نسبت الحقيقة . ووب مجاز كثر واستعمل حتى نسي أصله ، وتركت حقيقته ^(١٢) .

وإذا دخلت الشبهة على المعتزلة لما احتكموا إلى المعانيات وكميات الأجناس والأنواع ، فكان نفى ما يشونه من الخصائص لظنهم أنها تستلزم التجسيم من حيث إن إمكان صفات الأجسام مبنى على أمثال الأجسام ، ولكن إذا كان ما يتلقى التنزيه على ما ادعوه أن يحمل عليه عز وجل ما فيه مظنة الشبه بال مخلوقين ، فإن ما يتلقى أيضا إدخال صفاته في ما هو أهم من معاني المقولات ، ثم تنسيه بغير أسمائه ، ووصفه بغير صفاته .

وكل ما قيل في المجاز إذا كان من قبيل مغالبة اللغة بانفراض وجود معارض لها وسابق عليها ، يرجع إليه في تصحيح اللغز ، سواء كان المعارض خارجيا ، كالذي تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع ، أم عقليا يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفى وإثبات وتقص وإيرام .

اللغة المستعملة :

وبين جنى لم يخرج من جلده الاعتزال فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز ، وذلك في الفصل الذي عقده في « الخصائص » وأطال فيه الاحتجاج لذلك بما ساقه من أمثلة وشواهد جرد فيها اللغة من أصلها في الدلالة ، وكان غايته ما يمكن أن ينكره عليه المنكرون ، وكانهم يظنون من غلوها ، إطلاقه المجاز على مثل : قام زيد ، وقصد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانزمت الشتاء ، لظهور هذه الأمثلة على نحو لا يشك معها في حقيقتها ، دون التعرض للأصل الذي بنى عليه كلامه . وهل مثله ينبت صور المجاز في البلاغة ، ومضت قرون قبل أن يتصدى للشك « ابن القيم » في كتابه « الصواعق » ، ثم توارت صحبته كما توارى غيرها من قبل في خضم التصحيح المنهجي للمجاز ، والتمسح من ينكره بتهمة التشبيه والتجسيم .

وقد تابع ابن جني شيوخه وأبا عل ، حيث يقول فيها حكاية عنه : قولنا قام زيد بمنزلة قولنا خرجت فلانا الأسد ؛ ومعناه أن قولهم خرجت فلانا الأسد تعريفيه هنا تعريف الجنس ، فتقولك الأسد أشد من الذئب . وأنت لا تريد خرجت وجميع الأسد التي يتناولها الوهم على الباب ؛ هذا حال ، واعتقاده اختلال ، وإنما كبرت : خرجت فلانا واحد من هذا الجنس بالباب ، فوضعت لفظ الجماعة على الواحد مجازا ، لا فيه من الاتساع والتوكيد والتشبيه . أما الاتساع فتذكر وضعت للفظ المتعد للجماعة على الواحد ؛ وأما التوكيد فلأنك عظمت قدر ذلك الواحد بأن جئت بلفظه على اللفظ المتعدد للجماعة ؛ وأما التشبيه فلأنك شئت الواحد بالجماعة ؛ لأن كل واحد مثله في كونه أسدا ^(١٣) .

وقد جعل أبو عل من كلام القائل : خرجت فلانا الأسد ،

ولا يفهم منه إلا أسد واحد فوجيء به هذا القائل بالباب قزع لرويته ، كلايين : أحدهما هو المجاز ، والآخر هو الحقيقة . وهذا عل ما فيه من تحكم إذا أصبح لو كتبت اللام لاستغراق الجنس ، واللام في خرجت فلانا الأسد ليست استغرافية على ما ذهب إليه أبو عل ؛ لأن علامة المرف باللام الاستغرافية كما ذكر « الرضي » ^(١٤) صحة إضافة كل إليه ، كما في قوله تعالى : (إن الإنسان لقي خسر ، إلا الذين آمنوا) ، أي كل الإنسان ، ولما لم يميز الاستثناء ؛ لأنه عند جمهور النحاة يخرج ما لولاه لوجب دخوله تحت الجنس ، ولا يصح أن يقال خرجت فلانا كل الأسد ، وهل ذلك يكون الكلام على الحقيقة ؛ لأن الجنس للمساهية ، ويتنوع المجاز بما يحمله ورواه من الاتساع والتوكيد والمثالية .

والذي ذكره ابن جني من أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لاحقة مبنية على ذلك ؛ فمن المجاز عنده عامة الأفعال ، نحو قام زيد ، وقصد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانزمت الشتاء ؛ قال : ألا ترى أن الفعل يفاده معنى الجينية ؟ فتقولك قام زيد معناه كان من القيام ، أي هذا الجنس من الفعل ؛ ومعلوم أنه لم يكن من جميع القيام . وكيف يكون ذلك وهو جنس ، والجنس يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي الكائنات من كل من وجد منه القيام ؟ ومعلوم أنه لا يتبع لآسان واحد في وقت واحد ولا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله ، الداعل تحت الوهم ؛ هذا حال عند كل ذي لب . فلذا كان كذلك علمت أن قام زيد مجاز لاحقة ، وإفا هو عل وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير .

وإذا جاز الجنس للاستغراق في الأساه على ما بينه فلا يجوز ذلك في الأفعال ؛ لأن الفعل يدل على الحدث ، والحدث صيرورة لا يدخل تحت القلة والكثرة ، ولا دلالة له هل صوم أو خوصص ؛ وإذا أراد التكلم تقليده بشيء كالتأنيث أو التثنية أو الجمع أي ما يدل على ذلك .

والفصل الذي يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي الكائنات من كل من وجد منه ليس بفعل ؛ لأن الفعل ماهيته الدلالة على الحدث والزمان ، إذا انتفت عنه انتفت عنه حقيقة .

ولو كان ضررت – كما قال ابن القيم ^(١٥) – موضوعا لجميع أفراد الضرب كلها من أوطا إلى آخرها لكان الضرب كذلك ، فيكون موضوع لفظه لضرب أوقع كل فرد من أفراد الضرب كلها من أوطا إلى آخرها ، للموهمة في جميع الماضي والحاضر والمستقبل إلى سلا نهاية له ، وهذا أمر يقطع المسائل بأن هذا لم يخطر على بال الفلكم أو السامع ، ولا تصد الواقع أصلا ، ومؤاده العجز عن التكلم بالحقيقة ؛ فإنه لا سبيل عند هذا القائل إلى التخلص من المجاز والتكلم بالحقيقة كآية ، فإن غاية ما يقدر أن يقال أوقع فلانا من أفراد الضرب على جزء من المصروب ، ومع هذا فلم يخلص عنه إلا أوقع فضل وهو دال عنه على جميع أنواع الإيقاع في الماضي والحاضر والأمر .

والمجاز عند ابن جني بلاغ في التكلم في كل ما يقول : فتقولك ضررت عمرا مجاز أيضا من غير جهة التجزؤ في الفعل ؛ وذلك أنك إذا فعلت بعض الضرب لا جميعه ، ولكن من جهة أخرى ، وهو أنك إذا ضررت بعضه لا جميعه ؛ ألا تراك تقول : ضررت زيدا ، ولملكك إذا ضررت يله أو إصبعه أو ناحية من نواحي جسمه ؟ ولهذا إذا احتاط

ويقال مثل ذلك في اللجاز العقل ؛ فهو أيضا يشبه الكذب ، ويغرق بينهما بما له علاقة وقرينة ؛ وبما الحذف ، ويغرق بتقدير المحذوف والقرينة .

ثبت الحقيقة وتغير اللجاز :

والقرينة والتعليل ثم العلاقة مقام آخر في اللجاز ؛ فهي كما تدرأ عنه شبهة الكذب تنزع به إلى الحقيقة ، وتؤول به إليها ؛ لأن تنطه ... على حد قولهم - متوقف على تطفلها ، وهي له كالأصل وليست أصلا ، وإلا كان لكل لجاز حقيقة وليس كذلك ، فالحقيقة هي ذات الشيء وملعبته ، والأصل فيها « فعل » بمعنى « فاعل » من حق الشيء إذا ثبت ، أو بمعنى « مفعول » من حقت الشيء إذا أثبت ، ثم نقل إلى الكلمة الثابتة في مكانها ، أو الثابتة في مكانها الأصل ، وإثبات فيها للنقل من الوصفية إلى الاسمية . ولما للجاز فهو في الأصل « مفعول » ، من لجاز للكان يجزؤه إذا تعداه ، نقل إلى الكلمة المجازة أي الصلبة مكانها الأصل ؛ وقد يكون من قولهم جعلت كذا مجازاً إلى حاجتي ، أي طريقاً لها ، على أن معنى لجاز للكان سلكه ؛ فإن اللجاز طريق إلى تصور منته .

ثبتت الحقيقة هو قلوبها الأول . ولذلك نزل اللجاز منها منزلة العرض من الجوهر ؛ والعرض مبتل ؛ لأنه متغير ، والجوهر معاني ؛ لأنه ثابت . وكان تاريخه في البلاغة تاريخاً درامياً يقتصر عن الحقيقة ؛ لأنه دونها في التماسك ، ويفوقها لأنه في سرية أعلى من حيث التأثير (١) .

وكان الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ يلازم المعنى ، وتعيته للدلالة عليه بغضه لا بقرينة تضم إليه ؛ وبهذا التبين يستقر اللفظ في المعنى كما يستقر الشيء في حيزه ولا يجزؤه إلى سواء .

والوضع ، سواء كان ما وضعت الألفاظ يلازمه هو الصور الذهنية أو للمصاحبات الحرفية ، يقوم على الصور الساذج الذي يقابل التصديق ويقتصر على حصول صورة الشيء في العقل ، وعلى المقتض للمقتض من جميع القيد ؛ وكلاهما لا وجه له في اللغة ؛ لأن كل كلام يتضمن إثبات شيء لشيء أو نفي عنه ؛ والإثبات والنفي كلاهما ضرب من الحكم ؛ ومن قال الحكم فقد قال التصديق ؛ وكل واحد من تصور الطرفين داخل في تعريف التصديق دون التصور .

الوضع في اللجاز :

وكان التقدير أن يقتصر الوضع على الحقيقة ، إلا أنهم رأوا - إنصافاً للمجيز - ألا يجره حدة الوضع التوحي وحده . ويقاس عليه الكتابة أيضا ؛ وذلك لثبوت قاعدة من الواضع دالة على أن كل لفظ معين للدلالة على معنى فهو عند الحقيقة لفظ من إرادة ذلك المعنى معين ؛ لا يتعلق به كل المعنى تعلقاً خصوصاً ودال عليه ؛ بمعنى أنه مفهوم منه بواسطة القرينة لا بواسطة هذا التبين . وهذا غير الوضع التوحي ، المعتمد به في كون اللفظ حقيقة ؛ لأن النوعي المعتمد به في ذلك هو ما يكون بثبوت قاعدة دالة على أن لفظ يكون بكونه بكونه كذا ؛ فهو معين للدلالة بغضه على معنى مخصوص ، يفهم منه بواسطة تعيينه ، مثل الحكم بأن كل لفظ يكون على وزن فاعل فهو لذات من يقوم به الفعل . ومعنى ذلك أن الوضع التوحي في اللجاز تأويل وفي الحقيقة تخفي ، وأن التأويل ما كانت الدلالة معه بواسطة

الإنسان واستظهر ، جاء بديل الجبض فقال : ضربت زيدا وجهه أو رأسه . نعم ثم إنه مع ذلك يتجاوز ؛ ألا تراه قد يقول : ضربت زيدا ، فيبدل للاحتياط ، وهو إما ضرب ناحية من رأسه لا رأسه كله ؛ ولهذا يجتاح بعضهم في نحو هذا فيقول : ضربت زيدا جانب وجهه الأيمن ، أو ضربت أهل رأسه الأيسر ؛ لأن أهل رأسه قد تختلف أحواله فيكون أرفع من بعض !

ويمكن أن يقال أيضا بناء على ذلك إن كلامه عن اللجاز مجاز ، فيضى ما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز !

للجاز وشبهه الكذب :

ومن العجب في الحقيقة واللجاز أن يوصف اللفظ الذي يستعمله المتكلم بأنه أنزل من موضعه ، والذي لا يستعمله بأنه أرفع من أصله في اللغة ؛ لأن استعمال اللفظ دليل على أنه في موضعه الذي أرادته الشكلم ، وألا لعدلت على غير ، خلافا لما لم يستعمله ، فإنه دليل على أنه ليس في موضعه الصحيح . وأعجب من ذلك حل المتكلم على إرادة ما لا يريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنته كلامه الذي يبنى التحويل عليه دون سواء ، بل لا يوجد سواء ؛ لأنه الشاهد الوحيد ، ثم تصويبه في صورة من ينسى ، ولا يخل سبيله إلا بعد مثوله بين يدي محكمة البلاغة تنسأله هل أرادت الظاهر أو خلاف الظاهر ، لأن للتجاوز في شرعيتها متولون لكلامه أو ناصب لقرينة تدل على أن الظاهر غير مراد له ، بخلاف الكاذب فإنه يدعي الظاهر ويريد ويصرف همه إلى إثباته ، مع كونه غير ثابت في نفس الأمر ؛ فإذا قال قائل : رأيت أسداً - مع أنه لم يرد الأسد الحقيقي - فإن تأويل أو نصب على ذلك قرينة ، كأن يقول يرمى أو في الحماض ، فالكلام استعاره ، وإن تركه على ظاهره ولم ينصب قرينة فهو كذب .

ولا يقتصر هذا الفرق على الاستعارة وما يقتضيه من وجود شبه بينها وبين الكذب ، فإن كل مجاز ، مركبا كان أم مفردا ، يقتضيه ذلك من حيث ما يقتضيه كل منها من دعوى تحقق المعنى الحقيقي للمراد ، سواء كان يدعى اتحاد المشبه بالمشبه به جنساً ، أو يدعى اتحاد السبب بالمشبه جنساً .

ولذلك لما تعرضوا للفرق بين الاستعارة والكذب فقالوا إن الاستعارة تغرق الكذب بالبناء على التأويل ، وينصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بخلاف الكذب ، فإنه لا تأويل فيه ، وقاله لا ينصب قرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بل يبدل المحذور في ترويح ظاهره ، اعترضهم العصام (٢) بأنه لا وجه لتخصيص الفرق بينا ؛ لأنه يجري أيضا في اللجاز المرسل ، لحصول الاشتباه بينه وبين الكذب ، كما في قولهم : جاءت القرينة ؛ إذ لولا التأويل وينصب القرينة على أن الظاهر ليس مراد لكان كلبه أظهر من أن يخفى ، إلا أنهم لم يعمسوا ؛ لأن الاستعارة عندهم أشد احتياجاً إلى بيان الفرق بينها وبين الكذب ، لكونها أشبه به من وجوب - أحدهما أنها مشتتة على دعوى اتحاد المشبه بالمشبه به مع تغليرها في نفس الأمر ، وهذا عين الكذب لو لم يكن التأويل بخلاف المرسل ، إذ ليس فيه حله الدعوى ؛ وثابتها أن الحد بين اللذين ، اللجاز والحقيقي ، في الاستعارة أزيد من البعد بينها في المرسل ؛ لأن علاقة الاستعارة ضمنية بالنسبة إلى علاقة اللجاز المرسل ، إذ الشائبة أضعف علاقتي للجاز ، وزيادة البعد بين المعين تقتضي زيادة الشائبة بالكذب .

الفرية ، والتحقيني ما كانت الدلالة معه بواسطة الوضع^(٤) .

المجاز أبلغ من الحقيقة ؟

ولما كان ما تناقلوه إجماع البلغاء هل أن للمجاز أبلغ من الحقيقة ، والكتابة أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من للمجاز ، فقد كان مقتضى البلاغة فيها زيادة في المعنى ، كما أن البلاغة في رسم ، بتحويل صيغته من فاعل ، إنما كان لزيادة الرجة . غير أن عبد القلندر نفى ذلك في كلام له ألقه المحطوب القزويني واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ، ورد عليه السمد وخطله ، وتصدى السيد الشريف للسمد فرد عليه وصالح .

فقد قال عبد القاهر : ليس السبب في كون المجاز والاستعارة والكتابة أبلغ من واحدا من هذه الأمور بغير زيادة في نفس المعنى لا بغيرها سلافة ، بل لأنه بغير تأكيداً لإثبات المعنى لا بغيره خلافة ؛ فليس لذمة في قولنا : رأيت أسداً ، هل قولنا : رأيت رجلاً شجاعاً هو والأسد سواء في الشجاعة ، إلا أن الأول أفاد زيادة في مسالوته الأسد في الشجاعة لا بعدها التثني ، بل التفضيلة هي أن الأول أفاد تأكيداً لإثبات تلك المساواة لا بغيره التثني . والسبب في ذلك أن الانتقال في الجميع من للزوم إلى اللازم ؛ فيكون إثبات المعنى به كدهوى الشيء بـينة . ولا شك أن دهموى الشيء بـينة أبلغ في إثباته من دهمواه بلا بـينة . وكأنه عنى بتأكيد الإثبات أن المساواة أفادها التعبير عن المشبه بلطف المشبه به لإشمار ذلك التعبير بالألحاد ، بخلاف التخصيص على المساواة كما في الحقيقة ، فيخطر معها احتمال كونها من بعض الوجوه دون بعض . والألحاد الذي أفادته التعبير يقتضي للمساواة في الحقيقة المتضمنة للشجاعة ؛ وفي تأكيد الإثبات أيضاً من جهة أن الانتقال إلى الشجاعة المقاد . . بطريق المجاز كثيلاث الشيء بديل . ثم زاد عبد القاهر على ما تقدم أن المعنى لا يتغير بنفسه باختلاف الطرق الدالة عليه ، وإن كانت الدلالة في بعضها بواسطة الانتقال ، وفي بعضها باللفظ كما في الحقيقة .

وقد حل المحطوب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحدا من هذه الأمور لا بغير زيادة في المعنى ؛ أنه لا يدل على الزيادة في المعنى ، فليس السبب في الألفية دلالة على الزيادة في المعنى ، بل السبب ما فيه من تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه في غير الاستعارة ، مثل المجاز المرسل ، والكتابة ؛ لأنها يدلان على أزيد مما تدل عليه الحقيقة ؛ فالتفضيلة فيها في تأكيد الإثبات المحاصل بكونها كدهوى الشيء بـينة ؛ فليس السبب في التفضيلة فيها دلالتها على أكثر مما دللت عليه الحقيقة ، بل السبب أن للملوك فيها في تأكيد إثباته . ولم يتأكد إثباته في الحقيقة ، فصار أبلغ منها ، وإن كان المعنى لا يتقص ولا يزيد على ما كان عليه فيها . وكذلك يقال في الاستعارة بالنسبة لما مثل به ، وهو قوله : رأيت رجلاً شجاعاً هو والأسد سواء في الشجاعة ؛ فإن دلالة الاستعارة على المساواة كدلالة هذه الحقيقة .

وأما الاستعارة منظورة إليها من جهة التشبيه فإن الألفية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستعارة على الألحاد في الحقيقة المستلزما للألحاد في الشجاعة والمساواة فيها . والتشبيه يشعر بأن الشجاعة في الرجل أعصف منها في الأسد ، ما تقرر من أن المشبه أعصف من المشبه به في وجهه الشيء .

ثم أجاب بأن قوله ليس السبب لإفادة الزيادة معنى الدلالة عليها ليس على عمومته في كل مجاز ، بل معنى أن ذلك لا يكون سبباً دائماً ، وإنما يكون سبب الألفية في الاستعارة مع التشبيه . ولما للمجاز المرسل والكتابة والاستعارة بالنسبة لقولنا هو والأسد سواء فغلب فيها هو الأمر العام ، وهو متى كل من تأكيد الإثبات المحاصل من الانتقال إلى اللازم والزم .

واعترض السمد على المحطوب بأنه لم يفهم كلام عبد القاهر من حيث حل قوله بغير زيادة ، على معنى أنه يدل على الزيادة . قال : وإنما مراد الشيخ بإفادة الزيادة تخصيها في نفس الأمر ، بديل قوله إن المعنى لا يتغير في نفسه . وصدم إفادة اللفظ للمعنى في نفس الأمر صحيح ، كما تقدم أن الحبر لا بغير المعنى في الخارج لا احتمال انتضاه .

وأما من جهة الدلالة والإفهام فلا يحصل إلا الصلح ؛ لأن القهوم منه هو ما وضع له . فمقتضى كون المجاز أبلغ أنه بغير تأكيد الإثبات ، لا أنه بغير زيادة في نفس الأمر ؛ فإنه كما لا بغير أصل المعنى — كما تقدم في باب الحبر — لا بغير زيادة فيه ، ولا يتناق ذلك أنه يدل على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ؛ فإن الاستعارة دللت على كمال الوجه ، والتشبيه دل على ضعفه ، فلا يرد الاعتراض على الشيخ ؛ لأن المعنى في نفسه ، ولو دللت الاستعارة على الكمال فيه ، لا ينتقض ذلك أنها أثرت فيه زيادة في نفس الأمر .

ورد السيد الشريف كلام السمد بأن ما حل عليه القزويني كلام عبد القاهر من تفسير الإفادة بالدلالة هو الذي ينبغي أن يصار إليه ؛ لأنه ربما يوهم أن للمجاز دائماً أقوى دلالة وأكثر ملولاً من الحقيقة ، فلورد الشيخ هذا البحث ليبين أن ذلك لا يطرأ ، ومثل ما يتعسف فيه الأطراف ، وهو قوله هو والأسد سواء مع الاستعارة وكذلك الكتابة والمرسل . ووجه الألفية بالوجه العلم لكل ما هو بخلاف الحقيقة ، هو تأكيد الإثبات . وقوله المعنى لا يتغير في نفسه باختلاف الطرق ، معناه أن الطرق لا تدل على شيء أكثر مما تدل عليه الحقيقة — أبود عليه القزويني التخص بالاستعارة مع التشبيه . ثم أجاب بأن مراده أن ذلك لا يطرأ في كل مجاز .

قال : ولما ما حل عليه السمد كلام عبد القاهر من أن المراد بإفادة الزيادة إشاعتها في أصل المعنى خارجاً ، أي إشراكها في المعنى الخارجي ، وإلحادها فيه ، فهو أمر واضح ، للعلم بأن اللفظ لا تأثير له في المعنى إيجاداً ولا زيادة ، كما أنه لا تأثير لغيره ، وإنما حفظ اللفظ من المعنى الدلالة ؛ فحصل كلام الشيخ على ما قال السمد نهاية في الركافة . ويدل على ذلك أنه مثل ما ألتحلت في الدلالة فماد حاصل كلامه إلى ما تقرر من أن للمجاز أبلغ لإفادته التأكيد في المعنى . ولا يتناق ذلك أن ربما تكون الدلالة على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ، كما في الاستعارة والتشبيه^(٥) .

ومثلاً الإشكال في كل ما تقدم هو المعنى الواحد الذي استظهره القوم وهم ياتصمون وجهها يصح معه القول بأن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكتابة أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من للمجاز . فهذا المعنى ثابت لا يتخلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه وتنويعها لا يوجب اختلافاً وتغيراً فيه بلزيادة والتقصان ؛ فإن معنى كثرة القزوى معنى واحد لا يتخلف في نفسه بأن يعبر عنه تارة باللفظ الموضوع بقرائه ، ويكنى عنه أخرى بكثرة الرمد ، فيعلم في الأول من

اللفظ، وفي الثالث بطريق للمنى . وكذلك معنى مسلوطة الأسد ، لا يتغير في نفسه ، سواء مررته بلفظه ، أو دل عليه من حيث للمنى بجعله أسداً ، فلنقوم من إحدى العبارتين هو يمينه المقهور من الأخرى من غير زيادة أو نقصان في نفسه ، وإن كان هناك اختلاف في قوة الدلالة وتأكيدها .

ولذلك صرح ما ذهب إليه اليه السبكي من أن ما ذكره عبد القاهر خالف لاعتقادهم على أن لفظاً أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لا كان للجاز أبلغ ، بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . ولما قوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه فيه نظر ؛ لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من أن واللام مثلاً ، والتأكيد في الاستعارة إنما وقع في لفظ مفرد ، والتأكيد يكون لعنه ، كما أن المبالغة في قولك ، ورحم ، بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرجة لا لتأكيد إثباتها . ثم أين ما يخص به الاستعارة إذا كان الأمر فيها قائماً على تأكيد التشبيه ، وهو كما يتألف فيها إن سلمناه يتألف في غيرها من العبارات ؟ وكيف يُكرَّر ما تفيد من زيادة في المعنى يؤدي إليها ما تتضمنه من تجربة حية يكشف فيها الفاعل الوجود المتجدد في كل آن ؟ !

والاستعارة بعد ذلك الترتيب في قول من قال إنها جاز عقل — خلافاً لما عليه الجمهور من أنها جاز لدنى — بلدها دخول التشبيه في جنس التشبيه به بناء على جعل أفراد الأسد بطريق التناوب على قسمين : أحدهما التصاريف بجزائره وقوته ، ثم جبهه وهيكله ، والثاني غير المتعارف بالجرأة والفرقة دون الجلبة والمخجل . ونلفظ الأسد إذا هو موضوع للتعارف ، فاستعماله في غير المتعارف استعمال في غير ما وضع له ، والقرينة مانعة من إرادة المعنى المتعارف ليعين المعنى غير المتعارف .

والادعاء هو آخر الطوائف في شد أثر للجاز والأخذ بيده للبحث بالحقيقة ، بحيث يسوغ لسائل أن يسأل : وماذا بقي للجاز بعد أن خلع عليه ما خلع على الحقيقة إن لم يكن كله فلفظه ؟ والجواب أنه بقي له كل شيء بحكم الوضع والاستعمال للمخوضين في حله وحده الحقيقة ؛ فقد ظل للجاز مجازاً والحقيقة حقيقة ، لم تغير هذه من إهابها ، ولم يغير المجاز من إهابه ، وظل التجوز من الموارض للمخلة بالفهم الحقيقي كما يقولون ، شأنه شأن الاشتراك ؛ بحيث إذا احتمل الكلام الحقيقة والمجاز حل على الحقيقة دون للجاز ؛ لأن الحمل على الأصل أولى من الحمل على الفرع .

مرض اللغة : وإشكال المجاز أكبر من أن تألف عليه المسكتات ، لأنه مرض اللغة كما سله مكنس مولد وغيره . وما وقع له في البلاغة العربية وقع نظيره في البلاغة الأوربية ؛ فنشد شيررون والمجاز يجد أيضاً بالحقيقة التي انحلت حكم للمجاز ولو لم تعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لا تزيد في جعلها من كونها عالياً لهذا الحد ؛ فللجاز فيها انحراف عن العار من المعيار ، بحيث كان يمكن أن يحل محل المجاز لفظ آخر أسلم طريقاً .

ويصل تودوروف الاعتراض على هذا التصور في أمرين : أحدهما أنه لا خلاف في أنه ليس كل انحراف مجازاً . ولكن لم يستطع أحد أن يلدنا على ضابط يمكن بواسطته تمييز الانحرافات

وإذا سأغ لهم أن يقولوا إن للجاز على الأرجح لا يستمر الحقيقة ؛ إذ لا مانع من أن يتجزأ في اللفظ قبل استعماله فيها وضع له ، وهو اللامعقول والمحال الذي قدمنه ، سأغ أيضاً لاختلافهم أن يقولوا إن المجاز يستمر الحقيقة ، وإلا لمرى الوضع عن الفالفة ؛ لأنه لولا

المجازية عن الانحرافات للاجبية ؛ فخلد من هذه الجهة ناقص ، يقتضي أن الفصل الذي يميز إسحاقاً من الأخرى . والثاني ما التسن الذي ينظر من الإبقاء على الوجه الآخر ، وهو أن كل جاز انحراف ؟ ثم انحراف عملاً ؟ من معيار . لقد كان ملطم البلاغيين للمحدثين مطابقة هذا المعيار لشدة اللغة . وإذا صرح أن من المجازات ما يمد خروجياً على اللغة فلها لا تمثل إلا جانباً منها ، أما بقيةها فقد كان لا بد أن يلتصق بمعيارها لا في اللغة بل في خطاب معين ؛ فبيان كونهن جميل بمعياره الخطاب العلمي ، ومن قبله يربس سرفان أقام معياره على السلامة من الغموض وسهولة الشرح ولا أهمية الإقناع . ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن خطاباً آخر (الشعرى مثلاً) ولم لا ؟ والصحي ، واليوس ، إلى آخر ما هنالك) بعد انحرافاً عن الأول . ولكن ما جدوى هذه الملاحظة ؟ ففوائد اللغة تنطبق على كل خطاب ، وفوائد الخطاب لا تنطبق إلا على الخطاب . والقول بأنها لا توجد في غيره عما لا معنى له ؛ فلكل خطاب نظامه الذي لا يمكن انتزاعه قسراً بمجرد الوضع العكس للخطاب الآخر . وتأكيده العكس لا يخرج من أن يكون بمثابة أخذ الكرسي على أنها موائد منحرفة . والقول بأن المجازات انحرافات ليس خطأ ، إلا أن جوداً مشكوك فيها . وإذا انحصرت على ما يمد خروجياً على قاتنر اللغة فلها يؤلف مع المجازات ظلتين متباختلتين . وإذا صرح أن ذلك أمر يتوقنا فلها لا بين طبيعة المجاز^(١) .

مغفلة الوضع للاستعمال : ويمكن الداء في تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز عند أصحابنا هو مغفلة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع لفظ خارج الزمن ، ثم بطراً عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازاً ، أو لا يستعمل فتكون منه ألفاظ ليس لها تاريخ لأنها قبل التاريخ ، ولذلك لا توصف بحقيقة ولا بمجاز ، بل في إطلاقه ألفاظ ؛ عليها ظلم لها وللألفاظ ؛ لأنه كإطلاق اسم للوجود للعدم . فالألفاظ لا توجد إلا إذا استعمالت ، ونجردها عن الاستعمال ضرب من المحال .

والتقسيم لا يدل على وجود المجاز ولا على إمكانية ؛ لأن ذلك لا يتألف إلا إذا ثبت أن الألفاظ وضعت لمعان وضماً أولياً ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى في الوضع الثاني ، وهذا ما لا سبيل إلى العلم به . والتصورات المعنوية التي بنى عليها التقسيم لا تغني شيئاً ، لأنه إذا أمكنهم أن يقولوا إن الحقيقة لا تستمر للمجاز لأن الموضع الأول لا يستمر الثاني ، والأصل لا يستمر الفرع ، أمكن خلقهم أن يقولوا إن كل حقيقة لا بد لها من جاز ، وما لا جاز له فلا يقال إنه حقيقة ؛ إذ لا بد لتحقق الحقيقة من استعمال اللفظ في غير ما وضع له ، أي لا يكون استعماله فيها وضع له حقيقة لا إذا استعمل في غيره . ووجهه أن الحقيقة فيها قيد الأولية ؛ والألفاظ يستمر ثانياً ؛ لأنه يضاهيه فيقتضي وجوده ؛ والثاني هو وضع المجاز .

وإذا سأغ لهم أن يقولوا إن للجاز على الأرجح لا يستمر الحقيقة ؛ إذ لا مانع من أن يتجزأ في اللفظ قبل استعماله فيها وضع له ، وهو اللامعقول والمحال الذي قدمنه ، سأغ أيضاً لاختلافهم أن يقولوا إن المجاز يستمر الحقيقة ، وإلا لمرى الوضع عن الفالفة ؛ لأنه لولا

ويعمل تودوروف الاعتراض على هذا التصور في أمرين : أحدهما أنه لا خلاف في أنه ليس كل انحراف مجازاً . ولكن لم يستطع أحد أن يلدنا على ضابط يمكن بواسطته تمييز الانحرافات

الوضع الأول لما وضع الثاني .

وهذا هو الثمن الباهظ للتصويرات الذهنية التي تقع خارج الزمان ، ولا فطن حقائق المجازات التي حفلت بها العربية وهي أكثر من أن تحصى ، كالذي تواتر عن العرب من قولهم استوى فلان على متن الطريق ، وفلان على جناح السفر ، وشابت له الليل ، وقلت الحرب على ساق ؟

ثم ليس من التحكم أن يقال إن المجاز هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له ؟ فوضع اللفظ للمعنى هو تخصصه به ، بحيث إذا استعمل فهم منه ذلك المعنى . والاستعمال الذي لا غلظ غيره يدل على أنه قد وضع للمعنى الذي يفهم منه في السياق .

وإذا كان يفهم في هذا المعنى في سواه فمن أين لنا أنه موضوع لاحدهما دون الآخر ؟ وكل ما قيل في ذلك يدل على أن الطريق إليه مسدود ، كالتى نقله السيوطي عن القاضي على الوعيل في كتاب المنصوح من أن الفرق بين الحقيقة والمجاز لا يعلم من جهة العلم ولا السمع ، ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أصل اللغة ، والتعليل على ذلك أن العقل يستند على وضع اللغة ، فإذا لم يكن فيه دليل على أنهم وضعوا الاسم لسمى خصوصاً امتنع أن يعلم به أنهم تقوّلوا إلى غيره ؛ لأن ذلك فرع العلم بوضعهم . وكذلك السمع ، بما إذا بعد تقرير اللغة ، وصحوص المواظبة ، وعقدهم التخاطب ، واستمرار الاستعمال ، وإقرار بعض الأسياء فيه وضع له ، واستعمال بعضها في غير ما وضع له ، فربما يمتنع لذلك أن يقال إنه يعلم به أن استعمال أهل اللغة لبعض الكلام هو في غير ما وضع له ، لا امتناع أن يعلم الشيء بما ينشأ عنه . ولذلك أنكر الأستاذ أبو إسحاق الإسفراييني وقال : لا مجاز في لغة العرب ؛ لأن نقل الاسم يستدعي متقولاً عنه على شكل ، ومتقولاً إليه متقولاً ؛ وليس في لغة العرب تقديم وتأخير ؛ بل تكل زمان قدر أن العرب قد نقلت فيه بالحقيقة فقد نقلت فيه بالمجاز ؛ لأن الأسياء لا تبدل على مدلولاتها لذاتها ، بخلاف الأداة العقلية ؛ فإنها تبدل لتفاوتها ولا يميز اختلافها . أما اللغة فإنها تبدل بوضعها واصطلاحها . والعرب والعلرب بالمحقيقة والمجاز على وجه واحد ؛ فبطل هذا حقيقة وهذا ضرب من التحكم ؛ فإن اسم السبع وضع للأسد كما وضع للرجل الشجاع (١) .

الخلاص كله مقيد :

وما يستأنس به بعد ذلك من وجوه للفرق بينهما ، كأن يقال :
الحقيقى ما يفيد المعنى مجرداً عن القران ، والمجاز ما لا يفيد ذلك
الحقيقى إلا مع قرينة ، أو يقال : الحقيقى ما يثبت إلى الدفن عند
الإطلاق ، والمجاز ما لا يثبت إلى الدفن ، لا يثبت عند التثنية ؛ فهو
جميعاً ترجع إلى الإطلاق الذى يثبتونه على الحقيقة ، والثقليد على
بعضونه على المجاز ، وكلاهما لا وجه له في الكلام التام الذى لا يوجد
الا مقيداً بفرد نزيل عنه الإطلاق ، والقرينة من هذه التقييد . ولعل
الكلام لا يستعمل إلا في التقييد ، وهو الجملة التثنية ، فلما جرد الاسم
أو الفعل أو الحرف فهو لا يسمى في كلام العرب كلمة ، وإنما تسميه
هذا اصطلاحاً لهم ، كقولهم : كقولهم : الاسم .

ومن الألفاظ ما لا يرد في الكلام إلا مقيدا بالإضافة ، كلفظ « الرأس » ، الذي يضاف إلى الطريق والجبل والعين والإنسان ،

فيظن عند تحريمه أنه حقيقة في رأس الإنسان ، مجاز في غيره ، وهو ما لا تشهد له اللغة ؛ لأن رأس كل شيء أعلاه ؛ فكما أنه حقيقة في رأس الإنسان هو حقيقة في غيره .

وكذلك « الجناح » ، يظن أنه حقيقة في الجناح ذي الريش ، مجاز في غيره . وهو لم يرد إلا مضافاً ليدل على معناه ، فجناح الطائر ما ينفق به في الطيران ، وجناحه يده ، وجناح الإنسان يده ، وجناحه يده ، وفي التنزيل (واخفض لها جناح الذل من الرحمة) ، أي أغرن لها جنبك . وفيه أيضاً (واضمم إليك جناحك من الزهر) - قال الزجاج : معني جناحك ، المصعد .

وكله راجع إلى معنى الجبل ؛ لأن جناح الإنسان والبطائر في أصله شبيهة . وفي الحديث إن الملائكة تنضع أجنحتها لطلاب العلم ؛ وهو بمعنى التواضع له ، تعظيماً لحقه ، فكان الجبل جزء من المعنى ، وهو من باب ما يطلق عليه Seme ، ويستوعب طائفة من الألفاظ .

ولمحب ابن تيمية^(١٧) إلى أنه إذا كان المقيّد في رأس الإنسان غير المقيّد في رأس الدّوب ورأس النّاس ورأس الأعر، وبمجموع اللفظ الدّال غير مجموع اللفظ الدّال هناك، فإنها قد اشتركا في بعض اللفظ، كما شترك كل الأسماء المعرفة في لام التعريف.

ولو قدر أن الناطق باللغة علق بلفظ رأس الإنسان أولاً ، لأن
 فنان يصور رأسه قبل غيره ، والتصور أولاً هو ما يصوره أولاً ،
 فكانت بهذا التصور أولاً لا ينع أن ينطق بلفظ غيره شيئاً ،
 ولا يكون مدله من الجواز ، كما في بقول المصنفات : فيأخذ قبل ابن
 آدم ، أولاً ، ثم يكن قولنا : ابن القيس ، وبين الحماة : حملاً ،
 وكذلك إذا قيل : بنت الإنسان ، ثم يكن قولنا : بنت القيس ، حملاً ،
 وكذلك : رأس الإنسان ، ثم يكن قولنا : رأس القيس ،
 وهكذا ، وكل في بقول المصنفات إذا قيل : يده وحده .

فإذا قيل هو حقيقة فيا أنصف إلى الحيوان إلى ليس جعل هذا هو الحقيقة بكلى من أن يجعل ما أنصف إلى رأس الإنسان ، ثم قد يضاف إلى ما يصوره أكثر الناس من الحيوانات الصغار التي لا تحضر بال علمه المتعلقين بالذات . فإذا قيل إنه حقيقة في هذا فلماذا لا يكون حقيقة في رأس الجبل والعين ؟ وكذلك غيره ، وما يضاف إلى رأس الإنسان أعضاءه وأولاده وسكانه يضاف مثله إلى سائر ما ، ويضاف ذلك إلى الجماعات فيقال رأس الجبل ورأس العين ونظم الجبل ، أي أنه ، وقم الروادى وطن الروادى وظهر الجبل وطن الأرض وظهرها ، ويستعمل مع الألف ومع لفظ الظاهر والباطن في أمور كثيرة ، ولعلنى إلى الجميع أن الظاهر لا ظهر قيتين ، والباطن لا بطن فنى ؛ وسى ظهر الإنسان أن يكون ، يظهر الإنسان بطنه لبطونه ، فإذا قيل إن هذا حقيقة وفذا جاز لا يجوز هذا إلى من المكس .

الخلاصة والملمة :

ويتبين من ذلك أن : أحدهما أن الألفاظ المصدرة لا قيمة لها إلا إذا اتفقت بسواها ، فغداالة الأسماء والأفعال عند التجرد كغداالة الحروف سواء بسواء ، فإن قولك « رجل » و « ماء » و « تراب » كقولك « في » و « على » و « ثم » و « قام » و « قد » و « غرب » ، فهي لا تفيد شيئا ، لأن شرط إفادتها تركيبها ، كما أن شرط إفادة الحرف تركيبه مع

فالجيز على هذا ينبغي أن يفهم كما يقول دُرَيْدٌ (١٧) أنه عمل
الفكرة أو للمنى (المسلول إذا شئت) قبل أن يكون أمراً متعلقاً
باللفظ ؛ فالفكرة هي للمنى للمسلول عليه ، وهي ما يبرهنه اللفظ ؛
إلا أنها أيضاً علامة على الشيء ، وبمثل الموضوع في نفسى . ثم هذا
التشبيه الموضوع ، وهو دال على الموضوع وبمثلول عليه بواسطة
اللفظ أو الدال للمنى بصفة عامة ، يمكن أيضاً أن يدل بطريق غير
مباشر على الوجدان أو الاتفعال . وفى هذا التضاميل للفكرة للفظ
(وهى دال أو مدلول على حسب هذه العلاقة أو تلك) يتم روسو
الشرح والبيان ؛ فالجيز قبل أن يكون مأثوراً فى اللغات اللغوية ،
عبارة عن علاقة الدال مع المدلول فى نطاق الأتكار والأشياء تبعاً لما
يربط الفكرة بما هى فكرة له ، أى بالعلامة للفظ . وعلى ذلك يكون
المنى الحقيقي هو علاقة الفكرة بالوجدان الذى تبرهنه ، ويكون
عدم الملاصقة فى التسمية (الجيز) هو الذى يبرهن تسمية صحيحاً من
الاتفعال . فلذا انفسى على الفزع إلى أن لوى صلافة حيث لا يوجد
إلا أنسى فإن الدال - بما هو فكرة الشيء - يكون مجازاً ، ودلالته
على اتفعال دلالة حقيقية . فلذا قلت : لرى صلافة ، كانت هذه
التسمية للحقيقة تمييزاً حقيقياً عن فزعى ؛ لأن لرى صلافة .
وهذا ما يدل عليه ظفر اللفظ الذى فزع عنه على الخارج فتنطق
لجيز للفزع دون أن يسهل معنى حقيقى ، ودون أن يوافق بلاهى
واحد هـ أن يؤد الجيز إلى الحقيقة ، عما يبرهن احتجاج مثل بروتون
حيث يقول : إن الشاعر لم يريد أن يقول شيئاً لم يله ، إلا أن الكلمات
تقول فى الجيزات شيئاً آخر غير الذى تعنيه عامة .

وتجربة الشعراء مع الجيز هي تجربة مع الكلمة المسترة ، مثل
كلمة سويد بن كراع التى تولد فى أحشاء الظلام والصمت ، يطلع منها ،
وهى دولة الأبواب للغة ، سرب من الوحش يصاحبه الشاعر فى القضاء
اللا متناهى ولا يردعها إلا وراء الترائى :

أبست بابواب الخواكى كائفا
أصلى بها سرباً من الوحش نزعها
إذا خفت أن تروى على ردها
وواد الترائى غشبة أن تطفأ

وقد كتب لما الخلود لأنها من صحاب الفكر ، وصحاب الفكر
لا تضى بشيء الواقع ، لأنها أبهى من الواقع . وقد قال أبو تمام :

ولو كان يقضى الشعر أقنعه ماقرت
حياتك منه فى المصور الموالع
ولكنه صوب المحقول إذا أشتت
محابب منه أمعبت بحال

والأسد الذى استهلكه البلاغة وهى تبدأ فيه وتعيد ، أى عليه
التنى ومصره وسخرت حقيقته الشعرية من الاظفار والألأب :

أسد دم الأسد المزمز غشبه
موت فرس الموت منه يرمده

فاحتفال النقد الحديث بالجيز إنما كان احتفالاً باللغة الشعرية التى
لا تطابق إلا ذاتها ؛ اللغة السهلة التى يجتاعها صائفة التنى ثم تحلل
الاغتراب ويتبدا بها الزار وهى تستعمل على معنى فوق للمنى على
أجنحة النحال ، وتقتبس اللفظة فى طريق الأحلام .

والثانى أن إطلاقاتها على اللماى من باب إطلاق اللفظ الكل على
أفراده بالتوازي ؛ لأن منها صاحب عليها بالسوية .

وإذا كان ابن تيمية يقتضى مواضع استعمال الاتفعال فيها ذلك
إلا لأن اللغة طريق إلى المعرفة ، تثبت بها حقائق الأشياء . ومن ثم
كان إتكاره هو وغيره من يأخذون بظاهر اللفظ للمجاز ؛ لأن للجيز
معناه الخفا للغة إلى القدرة على إيجاد للمنى . ولذلك كانت الدلالة
فيه حقلية ، تقوم على التضامن والاتزان . وأخذ اللفظ بظاهرة شهادة
ويرهان على الوثوق باللغة ، واستظهارها فيما يفتق به الجنان وينطق به
اللسان .

والفرق بين موقفين الذين يعملون الاتفعال على الجيز والذين
يعملون على الحقيقة فرق بين من يلق خارج اللغة يتعامل من صدق
الجيز أو كلبه ومن تفرمه ببروحها ، يأخذ منها بقدر ما تعطيه لأنها
تقلسه للصيرى الكلمة التى تماثل الوجود وتخرج منها الأشياء قبل أن
تخرج هى من الأشياء .

وإذا كان أحدهما يتاجزها بالمعارض العقل ، وعلى الفاعل حقيقى
أو غير حقيقى ، وعلى الطرفين الكلام ما فى الخارج أولاً يطابقه ، فإن
الأخر لا يؤرقه شيء من ذلك ولا يها به ؛ لأن حدود العالم عنده هى
حدود اللغة ، وإلحكم عنه اللغة ، وفى مقولاتها تثبت الحقائق .

اللغة الأصلية :

وقد كانت اللغة باللغة ثقة بالشعر واللغة الشعرية عند
الرومانتيكين ، ومن قبلهم فيكو وكونتليك وروسو ؛ والجيز عندهم
هو الأصل وليس الفزع ، والفاصلة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى
عند فيكو هى اللغة المجازية التى لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل
كانت كلها صوراً تحول الخدمات إلى كلمات حية ، وكانت الجيزات
هى الوسيلة الوحيدة للتعبير ، وهى العبارة الحقيقية التى كان أسماعها
يتوحدون فيها مناسبة الألفاظ للمعاني ، حل ما يظهر ذلك فى
المهرولوجية ، التى تبرهن عن طريق الرموز بواسطة للجيزات .
وكونتليك الذى يلقى فيها ذهب إليه مع ويريون صاحب كتب مقال
فى اللغة المهرولوجية ، يلعب أيضاً إلى أن الدال بديلتها كانت كلها
مجازية ، كما كانت الكلمة ضرباً من التصوير .

أما روسو فإنه إذا كان يميل فى ظهور الجيز على الوجدان فإنه يبدأ
من الإشكال الذى قلمته عن عدم استزمام للجيز للحقيقة ؛
فالجيز - كما يقول - تدل ، ولا يتك للمشور كما تقتضى بذلك
البديهة والبلاغة أن سبق المتكول منه ، إلا أنه لا يبدأ من البديهة
ولا من البلاغة ، بل يتخذ له مكاناً قبلها ، لبيان إمكان ذلك من
طريق السيكولوجية المعرفية للوجدان ، ويبدأ أيضاً - خلافاً للظاهر -
من قصد من للمنى الحقيقي ؛ لأن هذا للمنى ينبى أن يكون نقطة
ألبده وتقطعة الختام .

وفى ذلك يقول : « أشعر أنه من حق الفئارى أن يستوقنى
وسائلى : كيف يمكن التجوز فى عبارة قبل أن يكون لها معنى حقيقى ؟
فالجيز ليس إلا نقلاً للمنى الذى يقوم عليه الجيز ، وهو ما أسم
به ، إلا أنه ينبغي لفهم ما أريد أن يستبدل باللفظ المتكول الفكرة التى
يجزها الاتفعال ؛ لأنها إذا كانت تعزل الألفاظ فلها تعزل أيضاً الأفكار ،
والأ لا دل للجيز على معنى » .

- (١) المجلد ١/٣٦٦ ، ٣٦٧ التجلوة - القاهرة .
 (٢) بلسنق القوائذ ٤/٤ ، ٥ .
 (٣) المجلد ١/٤٤٧ وما يلبها . دار الكتب - القاهرة
 (٤) الرضى عل الكلفة ٢/٣٩٠ . اسطنبول .
 (٥) انظر الصواصق المخرقة ٣٤٨ ، لتسى - القاهرة .
 (٦) حاشية الرسالة البيانية ١٢٠ - بولاق - القاهرة .
 (٧) انظر كتابنا فلسفة المجلد ١٧١ النهضة العربية - القاهرة .
- (٨) الحاشية البيانية ١٣٢ ، ١٣٣ .
 (٩) شروح التلميح ١/٢٧٤ وما يلبها - القاهرة .
 (١٠) انظر : T. Todorov, *Synecdoques, Semantique de la Poésie*, ٥- 9.Ed. de Seuil, Col. Points .
 (١١) المزمع للسيوطى ١/٣٦٥ ، لعللى - القاهرة .
 (١٢) كتاب الإيمان ، بتحقيق خليل هراس ، ٨٦ ، أنصار السنة - القاهرة .
 (١٣) Jacque Derrida, *De La Grammatologie* 388, Ed d Minuit.

بواكير المصطلحات النقلية قراءة في كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجعفي

رجاء عبيد

إن مصطلحات نقدية حاشدة قد استقرت أصولها ، وترسخت جذورها في ذلك السفر الجليل . وهي - الآن - بعد أن دار بها الزمان ، وتداولتها الأيام ، فتصلت - للحلك - لشكائها ، أو اختلفت مدلولاتها ، أو تطورت مفهوماتها ، ما تزال - في أول الأمر وآخره - مدينة لابن سلام بأنه واضع جذورها ، وصاحب أصولها ؛ ومن هذا السبيل ربما نحاوره - كما سئل - في بعض منها ، دون خفلة عن الفارق الزمني ، ودون تغافل عن الظروف التاريخية ، ودون اصطناع رطانة معاصرة لا تبقى ولا تذر .

القبائل ، أو بعض الكفائيين ؟ أم يريد أنه عمول على الشاعر ، وهو من عمل شاعر غيره ؛ فليل رأيت سيويه يقول . . وذكر بيتا من الشعر : « قال : وهو مصنوع على طريقة ، وهو لبعض البديين » . فهذا معناه : عمول على طريقة ، لا لأنه مما صنعه الكذابون أو القائل (١) . والأساذ حقق الكتاب عنده ما يسر تساؤله . فلنحاول تتبع جملة نصوص « ابن سلام » ، فلعلها تحمل في دلالاتها ما يذهب بما أثاره العالم النطن .

إن « ابن سلام » يذكر رواية تقول : « ... قال خلاد بن يزيد لحلف بن حيان - وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقول - : بأي شيء ترد هذه الأشعار التي تروي ؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنه مصنوع لا غير فيه ؟ قال : نعم . قال : أتعلم في الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟ قال : نعم . قال : فلا تذكر أن تعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت » (٢) .

ترد كلمة « مصنوع » كذلك في تعليق « ابن سلام » على بيتين نسباً إلى « ليد » وما :

بالت تشكى إلى النفس نجوثة
وقد حملت سبعا بعد سبعين
فإن تمسعي ثلاثاً تبلسي أملاً
وفي الثلاث وفاء للشعائين

• الشعر المصنوع المقتل الموضوع

يبدأ « ابن سلام » أول مصطلحاته التي أثار القضية النقدية الحديثة بما أسماه « الشعر المصنوع المقتل الموضوع » . ونعتمد على النصوص الملتدة في مواضع مختلفة من كتابه ، محاولين تتبع خيط خفي . يعقد بين تلك النصوص ، حتى نتبين - بنجود - الدلالات المستتة منها .

يقول « ابن سلام » في أول نصوصه : « وفي الشعر مصنوع مقتل موضوع كثير لا غير فيه ، ولا حجة في عربيته ، ولا أدب يستجد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يفسر ، ولا منج رافع ، ولا هجاء مقلع ، ولا فخر معجب ، ولا نسب مستطرف . وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ؛ لم يأنسوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء . وليس لأحد - إذا جمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل في صحيفته ولا يروي عن صفى ... » (٣) .

إن كلمة « مصنوع » تثير بعض الاضطراب ، بخلاف المتتاليين « مقتل موضوع » . وهذا الاضطراب يتشكل في جملة النصوص التالية . وعلى الرغم من ذلك فقد يؤدي النظر المتخصص إلى إزالة الاضطراب إذا عمل ببعض من الصبر . ونشير إلى ذلك الإحساس بالحيرة لدى الأستاذ العالم المحقق حين يعلق على النص السابق قائلاً : « ولا أجرى مايريد ابن سلام من كلمة « مصنوع » ! أيريد ما صنعت

يعلق قائلا:

« ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث ، ويستعان به على السهر عند الملوك ؛ والملوك لا تستقصي »^(١٤) .

وتأتي كلمة « مصنوع » أيضا في هذه الرواية التي استعمل إليها في موضع آخر ، وفيها يقول ابن سلام : « ... فسألته عن شعر أبيه متم ... فلما نقد شعر أبيه ، جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا ، وإذا هو ينجني على كلامه ... فلما تولى ذلك علمنا أنه يفعله »^(١٥) .

لقد اقترنت الكلمتان : « يصنع » ، « يفعله » ؛ وواضح أن الاتصال هو الخطوة التي تلي الصنع ، أو أن كليهما وليد صاحبه .

ما يزال أمنا نص مروى عن « ابن سلام » فيها بقوله « القتلى » في « أماليه » يقول فيه : « ... وحديثنا ... قال : حدثنا محمد بن سلام قال : حدثني يحيى بن سعيد القطان ، قال : روى الأشعار أقل من روى الحديث ، لأن روى الحديث يروون مصنوعا كثيرا ، ورواة الشعر ساعة ينشدون المصنوع يتقصدونه ويقولون هذا مصنوع »^(١٦) .

إن الدلالة المستخلصة مما سبق تشير - على الرغم من تعدد مواضع تلك النصوص - إلى أن « المصنوع » يحمل معنى الشك فيه ، أو الشك في نسبة إلى قائله ؛ وهنا تصل المتواليات : « مصنوع مفصل موضوع . ولكن الأمر يدفع إلى تساؤل جديد : ما المقاييس التي يحدد جناس المشكلة :

١ - الشك في الشعر ؟

٢ - الشك في نسبة إلى قائله ؟

لعل القضية تنضح بعد فحص مجموعة تالية من نصوص « ابن سلام » ؛ وهذه النصوص التالية سوف توضح لنا متى تصبح المتواليات السابقة : « مصنوع مفصل موضوع » ذوات مروية فطرية ، فقد تنضم لتعطي دلالة واحدة لها عسوية شاملة ؛ وقد تميز لتصبح لها خصوصية متميزة ؛ وكلا الوجهين في الوقت ذاته لا يتفصل كل الانفصال عن صاحبه في نهاية المطاف .

إن « ابن سلام » فيها يرويه عن الثلاثة الذين خُلفوا (أي الذين أخرج الحكم في أمرهم في غزوة « تبوك » ، كما نعلم) يذكر قول واحد منهم : إلى لأصنعم لسانا ، وأقدمهم على ذلك ، ولكن والله ! أعتزل إليه (أي إلى الرسول ﷺ) يكذب ، وإن مدبر فيطعمه الله على »^(١٧) . ونسوق قول « ابن سلام » التالي : « وللشعر صناعة وتغاغة يعرفها أهل العلم ... »^(١٨) . إن ارتباطها خفيا بدأ يتضح بين الصناعة والحلق والتغاغة التي تعني - بجانب الحلق - الإقتان والتجويد . ولنتذكر قول « سويد بن كراع » :

أبست بابواب الغزواني ككتفا
أصاقي بها سرسبا من السوحش فزعا
وجشمتي خوف ابن عصفان ردها
فشتفتها حولا حريدا ومريمعا^(١٩)

نصل - الآن - إلى أن الجناح الأول للشلاية « مصنوع مفصل موضوع » يعني الشك في الشعر نتيجة لمراميل تتمدد في إطار كونيته ؛ وذلك حين يستكشف البصير به فقدان هذا الشعر للخصائص المميزة

لمعطيات هذا الفن القول الذي هو - كما يقول « ابن سلام » - « ديوان العرب » ، « وديوان علمهم ومهنتي حكمهم » ، وهو « علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » .

ولعل الأمر يزداد وضوحا حين نعود إلى اقتران الكلمتين الثلاث ، وسأوردنه ابن سلام في نصه الأول حيث يقول معللا : « ... لا أدب يستغاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مدح رائج ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر مصعب ، ولا نسب مستطرف ... » ، وقلون ذلك - أيضا - بقوله معللا على ما جاء به محمد بن إسحاق - « ولنا إليه عودة : « وليس شعر . إنما هو كلام مؤلف معطوف بقواف » ، ومع قوله في نهاية تعليقه : « مع ضعف أسره وقلة طلاوته » ، ومع قوله : « .. فهذا الكلام الواهن الخبيث » .

عما سبق يتضح الجناح الأول للقضية ، وهو - كما قلنا - أمر يرجع إلى « فنية » الشعر ، وإلى شعر - كما نفهم - ابن سلام في مثل قوله : « .. رجع إلى قول الشعراء وقول العلماء فيه » ، وإلى مثل قوله : « .. وقال قائل لحلف : إذا سمعت أنا بالشعر استحسنه في أباي ما قلت أنت فيه وأصحاك . قال : إذا أخذت درهما فاستحسنه فقال لك الصراف : إنه ردىء فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ »^(٢٠) .

لعله قد اتضح دلالة كلمة « مصنوع » حين يتم ربطها بجملة النصوص المتصلة بها فيما أوردناه ، وتبقى - هنا - الحيرة والذرية التي تتيح الحكم على النص ، ومدى ثقل تلك الخصائص الفنية ؛ وهذه الذرية التي تميز « الشعر » ليست وليدة قياس مقل صارم ، وإنما تنسب إلى ذلك « الحسن » الفني الخاص الذي يستكشف « ضعف الأسر » و« قلة الطلاوة » ، وأنه « ليس شعر » ، و« إنما هو كلام مؤلف معطوف بقواف » .

ونذكر فلا آخر جيدا لابن سلام ، نستطيع ضممه إلى ماثيره الآن ، يقول : « .. ويقال للرجل والمرأة ، في القراءة والثناء : إنه لندى الحلق ، طل الصوت ، طویل النفس ، مصيب للحن . ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينها بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند العناية والاستماع له ، بلا صفة ينهي إليها ، ولا علم يوقف عليه . وإن كثرة للمداومة لتندى على العلم به . فكل ذلك الشعر بعلمه أهل العلم به »^(٢١) .

إن « ابن سلام » في موضع آخر وهو يذكر « طرفة » و« عيد » يلصق ما نحن فيه ، إذ يعطى تكراره لما « حل » على « طرفة » و« عيد » بسبب ما أسسه « الفناء » ، أو كما ذكر من قبل « ضعف أسره » وقلة طلاوته » ، فيقول : « وما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلة ما بقي بإحدى الرواة المصححين لطرفة وعيد ، اللذين صحح لها قصائد بقدر عشر . وإن لم يكن لها غيرهن ، فليس موضعها حيث وضعا من الشهرة والتقدم » ، وإن كان ما يروى من الفناء لها ، فليس يستحقان مكانها على أنوار الرواة .. وكأنا أقدم الفحول ، ... ، فلما قل كلامها ، حل عليها حل كثير »^(٢٢) . ولنتذكر قوله عن « محمد بن إسحاق » : « وكان من أفند الشعر وعجبه وحمل كل غناه منه محمد بن إسحاق »^(٢٣) .

يتضح - عا سبق - أن الحيرة أو الذرية كقضية بنظرية الجناح الأول من القضية ، وإن كانت تبقى إشكالات لا تغيب عن فطنة « ابن

أرعد وأبرق بإيزيد

فما وعيدك لي بضائر

ويعود المتأنيان « منقول موضوع » ليكونا الجناح الثالث للشك في نسبة الشعر ؛ ولكنهما - في الوقت نفسه - يتصلان على وجه العموم بمصطلح « مصنوع » بهذا المقوم الجديد . وتصبح القضية - الآن - قضية توثيق للنصوص ، متمثلة على الجانب التاريخي ، وعلى تحجيص الرواة ؛ أو كما يعرف في علم الحديث بالجرح والتعديل .

إن « الرواة » الذين « يضمنون » الأشعار قد عرف أمرهم . وهنا كان الجذر سلاحاً ضد الثانية « منقول موضوع » . يقول ابن سلام : « ويرى عن الشعبي ... وهذا غلط ... أجمع أهل العلم أن الثانية لم يقل هذا ... وجدنا رواية العلم يغلطون في الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله . وقد تروى العامة أن الشعبي كان ذا علم بالشعر وأيام العرب ، وقد روى عن هذا البيت ... وهو فاسد ، وروى عنه شيء يجعل على « ليد » (١٨) .

إن إشكالات توثيق النص تتحدد تحت ما عرف بمشكلة « الانتحال » ، التي تتضح في قول « ابن سلام » : « وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الرواية ، وكان غير موثوق به ، وكان يتحمل شعر الرجل غيره ، ويتحمله غير شعره ، ويزيد في الأشعار » (١٩) . إن هذه الإشكالية يكون الخلوص منها يمثل ما مر من حديث « ابن سلام » عن « الشعبي » ؛ وهي إشكالية ذات شقين : الأول يتصل بظروف رواية الأشعار غير الموثوق بهم ، كالشعبي وحماد الذي يقول عنه « ابن سلام » أبشاً : « وسعمت يونس يقول : العجب عن يأخذ عن حماد ، وكان يكذب ويلحن ويكسر » (٢٠) . ومن هؤلاء « محمد بن إسحاق » الذي مر ذكره ، ويكون تجميع روايته بواسطة استخدام منجز تاريخي يكون سنداً لرخص ما جاء على لسانه ، يقول « ابن سلام » : « محمد بن إسحاق بن يسار ... فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط ... ثم جاوز ذلك إلى عاد وشمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة ... أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من جعل هذا الشعر ؟ ومن أداه منذ آلاف السنين ؟ » ويتضح ما يعتبه « ابن سلام » في قوله مثلاً : « وقد روى لبياس بن مرواس بيت في عدنان ، قال :

وعك بن عدنانا الذين تلمسوا

بمجنح حتى طردوا كل مطرد

والبيت مررب عند أبي عبد الله [أي ابن سلام] ؛ فما فوق عدنان أساءه لم تؤخذ إلا عن الكلب ، والله أعلم بما ، لم يذكرها عرب قط ... فتحن لا تقيم في النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب للمروفيين شعراً » (٢١) . وهنا يكون رفض « ابن سلام » لما جاء به « محمد بن إسحاق » في قوله : « ... فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ، ومثل ما روى الضحويون ، ما كانت إليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم » (٢٢) .

ومن مجموعة نصوص تتضاف إلى ما سبق يتبع « ابن سلام » سنداً أو أسانيد تتيج الخلوص من إشكالية « الانتحال » وفيها يقول :

١- « وقد تناوله قوم من كتاب إلى كلب ، لم يأخذوه عن أهل

سلام » ، ولكنها لا تؤثر في كثافة التقييس المتكى . على الحاسة الفنية التي تغيز « الكلام الوامن الخيث » عن سواه . ومن مجموعة نصوص متفرقة تتحدد أبعد تلك الإشكالات . إن « ابن سلام » في واحد من نصوصه يعرض لقضية أبي طالب في مدح النبي ﷺ ، ويعلق قائلاً : « ... وقد زيد فيها وطولت » . وهنا - الآن - تلك الإشارة السريعة التي تل ما قاله ؛ وهو فيها يجدد هوية أحد الإشكالات ؛ يقول : « ... وأشاعر قريش فيها لين تشكل بعض الإشكالات » (٢٣) .

من الواضح أن الإشكال هنا ينبع من خصيصية يتسم بها شعر فريش ؛ وهي « اللين » ؛ أو أن شتاً قلنا كما يقول الفقهاء : « قرب المأخذ ، أو عدم تميز أداء في عن سواه . إن جملة « تشكل بعض الإشكالات » ترد بنصها في موضع آخر ؛ وهي في هذا الموضع التالي تحدد إشكالية تتصل بشعر الشاعر نفسه ؛ أي تنتقل من « العام » - شعر قبيلة ما - إلى « الخاص » ؛ أي شعر شاعر بعينه . يقول ابن سلام : « أخبرني ... أن ابن فادو بن متمم بن نويرة ، قدم البصرة ... فسأله عن شعر أبيه متمم ، وقمنا له بحاجة ... ، فلما نفذ شعر أبيه ، جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا ؛ وإذا كلام دون كلام متمم ، وإذا هو يحتذى على كلام ؛ فيذكر الواضع التي ذكرها متمم ، والوقوف التي شهدها . فلما تولى ذلك علمنا أنه يتعمده » (٢٤) . ونذكر - الآن - تلك العبارة الوجيهة التي تقدم هذه الرواية ، وفيها تتحدد الإشكالية الثانية ؛ يقول « ابن سلام » قبل ما تقدم : « ... وليس بشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا موضوعاً ، ولا موضوع المولودين ، وإذا حصل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكالات » .

ولم يبق سوى الإشكالات الثالث ، وهو - في هذه المرة - يتصل بشعر الشاعر حين يختلف أدواء ، الفني تبعاً لتغير البيئة ، واختلاف الجو الحضاري ؛ فيتأثر معجمه الشعري . وتختلف تركيباته اللغوية ، وصياغته الفنية . يقول « ابن سلام » وهو يذكر « عدى بن زيد » : « ... وعدى بن زيد كان يسكن الحيرة ، وسائر الريف ، فلان لسانه ، وسهل منطق ، فحمل عليه شيء كثير ، وتحليصه شديد ، واضطرب فيه وخلف الأحمر ، وغلط فيه « المفضل » فأكثر » (٢٥) .

وقبل أن تنتقل إلى الجناح الآخر من الثلاثية ؛ أي الشك في نسبة الشعر ، نشير - على عجل - إلى ما يتصل بما نحن فيه ؛ وهو تحجيص الشعر لا بواسطة « الحاسة الفنية » ، وإنما بواسطة « الحاسة اللغوية » ؛ وإن كانت لما نطاولها على حسب ما فهمه الأقدمون من كون اللغة بنية ثابتة . يقول « المروزي » في موشحه : « زعم الأصمعي أن هذا البيت الذي يروى للمهلل مصوغ حديث ، وهو قوله :

أنبضوا معجس القسي

وأبرقتنا لما تواعد الفحول الفصولا » (٢٦)

إن « الأصمعي » يتكئ على مفهوم « ثبات اللغة » ولذلك يرى أنه لا يقال « أرعد وأبرق » في الوعيد ، ولما جاء الأمر على خلافه عند شاعر قديمه كان التخلص - خصوصاً لجسداً ثابتاً - بأن البيت مصنوع حديث ، وليسبب نفسه - وقد أشرنا إلى مخاطر - بمجنط « الكيت » في قوله :

الاجتلاب والرفادة ؛ وإن كانت خطورتها — هنا — هينة — لأنها تتحدد في تعلق ضيق ، ولا تحتل خطورة كما كان أمرها في القضية الأولى .

ومن النصوص التي يوردها « ابن سلام » بتبين انحصار أثرها في بعض أبيات تنتشر من شاعر إلى شاعر ، وجميعها في غرض واحد — الهجاء الذي تنفع إلى الملاحاة ، وتشهد إليه العصية .

يعني « المصطلح » (الرفادة) إعانة شاعر بيت أو أبيات لشاعر يكبل إليه ، ليرد على آخر حين كان يلج الحسام ، ويقع التهاجي ؛ وجميعه عصور في دائرة الظروف التاريخي لما هو معروف في التاريخ باسم « التفاضل » .

تتضح دلالة « المصطلح » فيما يذكره « ابن سلام » عن التهاجي بين « جرير » و « عمر بن لجأ » فيقول : « وكانت تيم (قبيلة) عمر بن لجأ رعاء غنم ، فيفدون في غنمهم ثم يروحون ، وقد جاء كل رجل منهم بأبيات ، فيفدون بها عمر بن لجأ . . . » وفيما يورده « ابن سلام » بعد ذلك يشير إلى أثر تلك الرفادة ؛ يقول : « . . . وقيل لجرير : ما صنعت في التيم شيئا ، قال : إنهم شعراء التيم » (٣٠) .

ولم يكن ذلك بالأمر المنكر ، كما يتضح في الرواية التالية ، وفيها يرفد « جرير » « هشام القرظي » لئلا « هشام » من « ذي الرمة » ؛ وقد كان هو ذا الرمة مع القرظي على « جرير » كما يذكر ابن سلام ؛ تقول الرواية : « وكان ذو الرمة مستعليا هشاما ، حتى لقي جرير هشاما ، فقال : عليك العبد — يعني ذا الرمة . قال : فما أصنع بألبا حجرة ، وأنا راجز وهو يقصد ، والرجز لا يقوم للقصيد في الهجاء ؟ فلو رفدني ، فقال له جرير — لتهمت ذا الرمة وميله إلى القرظي — قل له :

فصبت لرمط من عدى تسموا
وفي أي يوم لم تشمس رحاها
وفيم عدى عبيد تيم من الحلا
وأبلسنا اللقي بعد فعمالها
وضبة عصى يابسين جبل لافترم
مصاصي قوم ليس منك سجالها
يكثي عديا لؤمها لا تجنسه
من الناس ما سالت عديا ظلالها
فقل لمعنى تستمن بنسائها
عل فقد أصبى عديا رجائها
إذا الرم قد قتلت قومك رمة
بطينا بلبني المطلقين تحلفها

ونشير — الآن — إلى أمرين : أولهما ، تلك الحاسة الفنية التي يدرك بها الشعراء السمات الفنية لكل منهم ؛ وثانيها ، نظر أولئك الشعراء إلى الرفادة — أو الاجتلاب — ونحو الشاعر سواء بلا اكترات كبير ، أو اتهام يقلل من شأن من ارتكبه من غيره . تقول بقية الرواية : « لما بلغت الأبيات ذا الرمة قال : والله ما هذا بكلام هشام ، ولكنه كلام ابن الأثان » (٣١) ؛ يعني جريرا .

وفي مقابل وفد جرير هشام — لتهمت ذا الرمة وميله إلى القرظي — نجد ذا الرمة يشارك القرظي معينا له ؛ فيتنازل عن أبيات له كان بها

الباعية ، ولم يعرضوه على العلاء ، وليس لأحد — إنذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه — أن يقلل من صحيفه ، ولا يورى عن صحفى (٣٢) .

ب - . . . وإن كثرة المداورة تعتمد على العلم به . . . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به (٣٣) .

ج - . . . وجع إلى قول الشعراء ، وإلى قول العلاء فيه (٣٤) .
د - . . . ولما نعد ما يورى ابن إسحاق له [أي لابي سفیان بن الحارث] ولا لغيره شعرا ، ولأن لا يكون لهم شعر ، أحسن من أن يكون ذلك لهم (٣٥) .

إن النصوص السابقة تصلح — كذلك — لحل إشكالية أخرى تصل هذه المرة بظاهرة العصية التي أدت إلى خلق ذلك الشعر « المقتطع الموضوع » ، أو « النحول » . . . وهذه الظاهرة مثل الاتجاه التقى في قضية توثيق النصوص . ومن النصين التاليين تتضح أبعاد القضية المتشابهة ؛ يقول « ابن سلام » : « . . . فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أهلها وأثرها ، استغل بعض المشائير شعرهم ، وما ذهب من ذكر وقتهم . وكان قوم قلت وقتهم وأشعارهم ؛ فلو أنوا أن يلقوا بين له الوقائع والأشعار ؛ فقلوا على السنة شعرهم . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا في الأشعار التي قبلت . . . » (٣٦) . وواضح صعوبة ذلك للقرظي التاريخي بين شعر ضاع كان سجلا لوقائع معروفة ، وبين شعر يراد به اصطناع مجد لان « قلت وقتهم وأشعارهم » . ويأتي التشابك الذي أشرنا إليه في قول « ابن سلام » ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا في الأشعار التي قبلت . . .

نذكر نضا آخر يشير إلى ذلك الظروف التاريخي المتصل بما كان من ملائمة وهجاء بين شعراء قريش وشعراء النسي (٣٧) ، ويورى — كذلك — إلى ما تبقى من شأن قوم لم تزل بتفوسهم بقايا جاهلية ؛ فلا تريد أن تنسى ما قاله « حسان بن ثابت » — أو سواء — وما نلنا منه . ونذكر لذلك قول « ابن سلام » حين يعرض لحسان وشعره فيقول : « . . . وقد قد عليه ما لم يعمل على أحد ، لما تماهضت قريش واستبت ، وضمرنا عليه أشعارا كثيرة لا تنقئ (٣٨) . ثم يأتي نص آخر ، كأنه يفسر ما جاء في النص السابق يقول فيه : « ويورى للناس لابي سفیان بن الحارث يقول حسان :

أبوك أبو سوء وعالك مثله
ولست بخير من أبوك وعالك
وإن أحسن الناس أن لا تلوهم
على اللؤم من ألفى أبه كذلك

فأعبري أهل العلم من أهل المدينة : أن قدامة بن موسى . . . قالها ونحلها أبا سفیان . وقريش ترويه في أشعارها ؛ تريد بذلك الأتصا والرد على حسان (٣٩) .

ولستبح — الآن — مصطلحا آخر له بعض وشيجة بما سبق .

● الرفادة والشعر المجتلب

أشرنا — منذ قليل — إلى أثر العصية القبلية في مشكلة الشعر المقتطع الموضوع ، وعلى ذي تطل برأسها لتشكل مصطلح

قال ... : إن قول الفرزدق في رائيته التي يناقض فيها جريراً حين يقول :

كم من أب يـاجـرير كـأنه
قـمر الـجـيرة أو سـراج مـلـه
لـن تـدركوا كـرمي بـلـوم أبـيكم
ولـو أبـي بـنـتـحـل الأـشـعـار

إن هذين البيتين للرأي وإن الفرزدق انتحلها ؛ فصار له (٣٢) .

وإذا كانت ظروف التهجي ، ولدت التضام ، وبلغ التعادي شيئاً في الرفاضة - أو الاجتلاب - فإن الفخر - الوجه الإيجابي للقضية - كان شيئاً في اجتلاب أبيات كيام وكيام في البيتين السابقين . ويذكر « المرزبان » شيئاً آخر : بعد سرده لما اجتلبه الفرزدق - إذ يقول - فيما يرويه - : « حدثني ... قال : إنما فعل الفرزدق بجميل وفي الرمة وغيرهما هذا ؛ لأنه ما مر به شعر جيد رأى نفسه أحق به من قتاله ؛ لفضله عليه في الشعر ، ولأنه من جنس جيله لا ربه قتاله » (٣٣) .

ويشير « ابن سلام » إلى قضية أخرى لها - أيضاً - بعض صلة بما نحن فيه ؛ وهي تتناول بيت أبو بيتين ، ينسان - في الوقت نفسه - إلى شاعرين مختلفين ؛ وابن سلام في نفسه التمثل يقدم تفسيراً جيداً لهذا التداخل ، فهو إذ يمرض لبيت يروي للنايفة ، ويروي للزرقان ، يقول : « وسألت يونس عن البيت فقال : هو للنايفة ، أظن الزرقان استزاده في شعره كمثل حين جاء موضعه ، لا يجنبأ له » (٣٤) . ويصفاً تفسير « ابن سلام » الرضي - حين يردف قوله : « وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ، قال أبو الصلت بن ربيعة الثقفي :

تلك المكسور لا قميان من لسين
شيبا بماء فعاداً بمعد أبوالا

وقال النابغة الجعدي ، في كلمة فخرها ، ورد فيها على القشيري :

فإن يكن حاجب بمن فخرت به
فلم يكن حاجب عما ولا خلا
هلا فخرت بيسومي رحرحان وقد
ظننت هولاء أن الحمر قد زالا
تلك المكسور لا قميان من لسين
شيبا بماء فعاداً بمعد أبوالا

نرويه عامر للنايفة ، والرواة مجمعون أن أبا الصلت بن ربيعة قاله (٣٥) .

إن « ابن سلام » يقدم قليلاً أوضح لما يتكرر ولا خرج في تكراره ، حيث يتعدى « المثل » خصوصيته ، ويكتب عمومية ، وذلك حين يقول : « ... وقال غير واحد من الرجاز :

عند الصباح بمعد القوم السرى

إنما جاء موضعه جملوه مثلاً » (٣٦) .

وصفاً ما يذكره بعد قوله هذا مباشرة ؛ إذ يجعل القضية نفسها في

معباً ؛ فجميعهم تحركهم رحي الصراع القول ؛ وهو البديل للناح عن الصراع الخفي ؛ وفيه تصيح قرائح الرجال بديلاً عن قصبة السلاح القديم . يقول « ابن سلام » : « ... قال ذو الرمة يوماً : لقد قلت أبياتاً إن لها لموضاً ، وإن لها لمرداً ومعنى بعيداً . قال الفرزدق : وما قلت ؟ قال : قلت :

أحين أصافت بي قيس نسامها
وجردت تجريد السمان من السعد
ومدت بضمي السراب ومالك
وعمره ، وشالت من ورائي بنو سعد
ومن آل يربوع زعمه كفته
زعمه الجبل عمود الشكيلة والسرفد

فقال له الفرزدق : لا توجد فيها ، فأنا أحق بها منك ، قال : والله لا أعود فيها ولا أشتدأ أبداً إلا لك » (٣٧) .

ويختلف الأمر حين تكون « الرفاضة » قسراً وغضباً ، فتتحول من « رفاضة » إلى « اجتلاب » . إن رواية « المرزبان » لرفاضة ذي الرمة للفرزدق التي ينظرها عن « ابن سلام » ، يضيف إليها المرزبان رواية أخرى بها يتضح مفهوم « الاجتلاب » . تتناول رواية المرزبان الأخرى : مر ذو الرمة فاستوفه أصحابه ، فوقف يتشدهم قصيدته التي يقول فيها :

أحين أصافت بي قيس نسامها
وجردت تجريد السمان من السعد
ومدت بضمي السراب وفارم
وجاشت وراحت من ورائي بنو سعد

فقال له الفرزدق : إياك أن يسمعها منك أحد ؛ فأنا أحق بها منك . فجعل ذو الرمة يقول : أشدك الله في شعري . فقال : اغرب . فأخذها الفرزدق ، فما يبرهان إلا له ، وكف ذو الرمة عنها (٣٨) .

ومن جملة نصوص أخرى يوردها « المرزبان » تنصح دلالة الشعر المجتلب ؛ من ذلك قوله في رواية له : « كان الفرزدق مهياً لحافه الشعر ، فمر يوماً بالشمر المداليحي وهو يشد قصيدته حتى بلغ إلى قوله :

ومابين من لم يسط سمعا وطاعة
ويبين قيس غير حمز الحلالكم
فقال : والله لترك هذا البيت أو لترك عرضك . فقال : خله على كره مني ، لا بارك الله لك فيه ؛ فحصله الفرزدق في قصيدته التي أومأ :

نحن بمروراء اللينة نلقى
حسين عجول تيسفي الجوراء » (٣٩)

وكما كانت « الرفاضة » إمانة لمن يشارك الرافد موقفه من شعره آخرين ، كان الاجتلاب - أحياناً - سائلاً للشاعر المجتلب مادامت الغاية واحدة ، كما يتضح في رواية « المرزبان » التالية : « ...

يبقى امرئ القيس وطرفة ، وهما البيتان اللذان عددهما - مثلاً - ابن الأثير - مترعاً - صورة واضحة للسرقة في أقسامه المعروفة المتعددة ، وذلك في قوله : « وقد أوردت في هذا الموضوع من السرقات الشعرية ما لم يورده غيري وها أنا أين ما تنقسم إليه . . . أما النسخ فإني لا يكون إلا في أحد المعنى واللفظ جميعاً . . . فنقول امرئ القيس :

وقفوا بها صحبي على مطيهم

يقولون : لا تملك أسي وتجمل

وقول طرفة :

وقفوا بها صحبي على مطيهم

يقولون : لا تملك أسي وتجمل^(١١)

أما ما يذكره ابن سلام ، وإم يفيد منه من تلاه ، فهو قوله بعد أن ذكر قوله « إذا جاء موضعهم جملوا مثلاً » ، يقول مباشرة :

وقال امرئ القيس :

وقفوا بها صحبي على مطيهم

وقال طرفة

وقفوا بها صحبي على مطيهم

إن مصطلح « التل » يعني - هنا عند ابن سلام - ضرباً من الخال حاليين ، أو تشابه موقفين ، يكون ذكر الصورة اللفظية لما قيل في الموقف السابق ترسيخاً لاتساع نفسي ، أو إشارة وجدانية بشوحه اللاحق بالسابق ، فكلاهما رعين حالة واحدة ، أو حالتين متماثلتين ، ولذلك يكون ما بينهما أشبه بموضع وخصوصي مطلق ، كما يحدث مع الحكمة - مثلاً - حينما تجاوز زميتها - تحفة يزور موقف مشابه فتبتق مرة أخرى - كما قيلت قبل - كأنها وليدة اللحظة الحاضرة .

● الطبقة والنعوة

بدأ « ابن سلام » في توضيح منهجه الذي اتبعه في ترتيب طبقات الشعراء بقوله : . . . فصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين ، فنزلناهم منازلهم ، واحتجنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة . . .^(١٢) . ويتضح لنا من قول « ابن سلام » أنه اتبع المنهج القفي - لا المنهج التاريخي - في تقسيمه لقصبة الطبقات ، أي أنه جعل طريقته تتبع ما يلتقي فيه شاعر مع سواه من حيث الأداء الفني ، بصرف النظر عن الاختلاف الزمني ، وإن كان ذلك مقصوداً - عنده - على طبقة المخضرمين . ويكون المسوغ لاختصار « ابن سلام » على أربعين شاعراً قوله : « فاختصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً ، فالتفتنا من تشابه شعره منهم إلى نظائره ، فوجدناهم عشر طبقات ، أربعة ردها كل طبقة ، متكافئين متماثلين »^(١٣) .

وبطل الأمر متبراً للاضطراب . ما مفهوم « التشابه » الذي يقصده « ابن سلام » ؟ لقد حاول الأستاذ الشيخ عتق الكتاب أن يزيل شيئاً من هذا الغموض في قوله : « والتشابه عند ابن سلام لا يعني التماثل وإنما يعني وجوها من التشبه بعينها في المناسج مع اختلاف مظاهر يتميز به كل واحد منهم عن صاحبه ، وهذا الاختلاف يكون كل منهم رسماً في هذا المنهج من مظاهر الشعر . . .^(١٤) .

وتظل شبه هذه غامضة إذا نظرنا إلى الشعراء الذين تضمهم

كل طبقة ؛ فهناك فروق واضحة في المنهج الشعري بين كثير منهم ، ونستطيع أن نلتصق ذلك بجهد تبيننا لترتيب الطبقات . وتبدأ مظاهر الاضطراب مبكرة ؛ فعل سبيل المثال نجد أول طبقاته من فحول الجاهلية تضم على الترتيب : امرئ القيس ولثانية النخيل وزهير بن أبي سلمى والأعشى . ونحس بالرجح والتردد بشأن هذا الصب الجليز لأربعة شعراء ، نظر أنهم يخفون في أشياء كثيرة . والافتات للنظر أن « ابن سلام » يبدأ في تقديمه لهم ببيان اختلاف الناس في أمرهم ، ولكنه لا يقدم أسباب صهم في طبقة على الرغم من هذا الاختلاف الذي يقول عنه : « أخبرني يونس بن حبيب : أن علياً البصرة كانوا يقدمون امرئ القيس ، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والثانية . . . »^(١٥) .

وفصل « ابن سلام » الفروق التي ارتأها الناظرين في الشعر نحو هؤلاء الأربعة من غير اعتراض عليها بما يعيب قضية « الطبقات » فاحتج من الخارج ، مثل قوله عن « امرئ القيس » : « فاحتج لأمري القيس من يقدمه قال : . . . سبق العرب إلى أشياء ابتدئها . . . واتبعت فيها الشعراء وكفوله عن « الثابتة » : « كان أحسنهم ديجابة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتاً ، كان شعره كلام ليس فيه تكلف . . . وكفوله عن « زهير » : « وقال أهل النظر : كان زهير أحصم شعراً ، وأبعدهم من سخط ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من الخط ، وأشدهم مبالغة في الملح ، وأكثرهم أمثالا في شعره . . . وكفوله عن « الأعشى » : « وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضاً ، وأفصحهم في فنون الشعر ، وأكثرهم طويلاً جيدة ، وأكثرهم مدحاً وجهاً وفخراً ووصفاً ، كل ذلك عنده »^(١٦) .

وتظل القضية غامضة ؛ فعلى أي أساس كان ضم هؤلاء الأربعة - على سبيل المثال - في طبقة واحدة ، وبينهم فروق أبرزها « ابن سلام » فيها نقله ، دون أن يعطى مفهوم « التشابه » الذي يبرر هذا التقسيم ؟

إن « ابن سلام » يبدأ الطبقة الثانية بلوس بن حجر ، قائلا : « وهو المقدم عليهم » . في حين أنه قد ذكر أول الأمر : « وأيس ثبديتنا أحدهم في الكتاب نحكم له ، ولابد من مبتداً » . إن علم الطبقة تتكون من « أوس » و « بشر » و « كعب » و « الحطية » . ولكن شيئاً من القلق يساور ابن سلام ، فيأتي قوله : « وأوس نظير الأربعة المتقدمين » ، أي الطبقة الأولى ؛ وإم بين أمام حيرته إلا أن يقول شبه معتذر : « إلا أننا اختصرنا في الطبقات على أربعة ردها . . . »^(١٧) . وما زال « ابن سلام » غير مطمئن إلى تأخر « أوس » عن الطبقة الأولى ، فيلتبس عزاء لاضطربه ، ولكن هذا العزاء يشي بوجهه ؛ وتلك حين يقول : كان « أوس » فصل مصر ، حتى نشأ الثابتة وزهير فأخلاه . . .^(١٨) .

وبالمثل نجد في طبقة الرابعة يقول من « طرفة » : « أشعر الناس واحدة ثم يقول : « وتليها أخرى مثلهما » . ثم يقول : « ومن بعده له قصائد حسان جيدة »^(١٩) . ولا يأس بشدائد الأحكام ، ولكن ماذا بشأن « عبيد بن الأبرص » - التالي - على حسب ترتيب الطبقة ، لطرفة الذي له قصائد حسان جيدة « بعد » أشعر الناس إن ابن سلام يقول عن « عبيد » : « وعبيد بن الأبرص

قلت : ... فحرة بن الورد؟ قال : شاعر كريم وليس بفعل ... قلت : فلحيرة؟ قال : لو كان قال حسن قصائد مثل قصيدته - يعنى العينة - كان فعلا ... قلت : فمفتر الباري؟ قال : لو أتم حسا لو سنا لكان فعلا ...^(٩١) . ولنتظر - على حبل - إلى تلك الرواية الأخرى لتتضح صحوبات « المصطلح » ... سألت الأصمعي عن عدى بن زيد : أنفعل هو؟ فقال : ليس بفعل ولا أنفى ...^(٩٢) .

إن النصوص التي يوردها « ابن سلام » لا تشير إلى تاريخ تشكل مصطلح « الفحولة » ؛ وإن كان من الواضح أنه كان معروفا منذ مرحلة مبكرة . إن « ابن سلام » يقول بعيد كلام طويل : ... وأطعمت العرب بالأصغار ، وراجعوا رواية الشعر ، فلم يؤروا إلى ديوان مبدون ، ولا كتاب مكتوب ، وألقوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالروث والقتل ، فضفروا أقل ذلك ، ونخب عليهم منه كثير . وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار شعراء ، وصانعوهم وأهل بيته به ، صارت ذلك إلى بني مروان ، أو صار منه ...^(٩٣) .

إن النص السابق يرمي إلى قدم الدلالة ، وصحانته - كما سبل - الربط بين « أشعار الفحول » ، ومصطلح هو وأهل بيته به ؛ « فسوف يتضح أن « الفحولة » ترتبط بقدرة صاحبا على الإضافة إلى المدح ، وفي الوجه المقابل له : الهجاء ، مع تكامل أداته الفني في كلا الوجهين . وهذا التماثل قد تأتى « الفحولة » بصيغة « أنفعل » التفضيل ، فتقول ابن سلام : « وكان أبو ذؤيب شاعرا فعلا لا شاعرية فيه ولا وزن »^(٩٤) . ويقول : « وكان للشفاخ أنخوان ، وهو أنفعلهم »^(٩٥) .

إن مجموعة نصوص تالية تؤكد أن مقياس الفحولة أساسه - كما أسلفنا - قدرة الشاعر على المدح ، و « الهجاء » ؛ وما أكثر ما عسر الشعر من الانتماس في حلة كليها . يقول ابن سلام : « ... صر الغرزق بلى الرمة ، وهو ينشد :

أمنزلى من سلام عليك
هل الأزمن السلاسى مغبين رواجع ؟

فوقف حتى فرغ منها . فقال : كيف ترى يا أبا فراس ؟ قال : أرى خيرا . قال : فقال لا أحد في الفحول ؟ قال : يمتنع من ذلك صفة الصحرارى وأبملر الإبل »^(٩٦) .

وهذه الرواية التالية التي يروىها « الرزبان » تشير إلى خطورة سيطرة معتقد ردى ؛ يقول : « ... حدثنا ... قال : أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان : مدح رافع ، أو هجاء رافع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سافق ؛ وهذا كله يجمع في جبرير والغرزق والأخطل ؛ فاما ذو الرمة فإيا حسن قط أن مدح ، ولا أحسن أن ييجو ، ولا أحسن أن يفسر ؛ يقع في هذا كله دوتا ، وإيما يحسن التشبيه فهو ربح شاعر »^(٩٧) . وتتوالى روايات أخرى تؤكد ذلك المفهوم ؛ يقول الرزبان : « ... قال ذو الرمة للغرزق : مالى لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : تتجافيك عن المدح والهجاء ، وتتصالحك على الرسوم والديار . ومثلها قوله : « ... كان

قديم ، عظيم الذكر ، وشعره مضطرب ذلعب ، لا أعرف له إلا قوله :

أنفصر من أمه ملحوب
للتقطيبات

ثم يقول « ابن سلام » : « ولا أدرى ما بهد ذلك »^(٩٨) ؛ فكيف تستقيم الأمور ؟

نذكر مثالا آخريا من « الطبقة الخامسة » ، إذا قرأته بما جاءه من « عبيد » تأكدنا من خطورة مبداء « الطبقات » ؛ يقول ابن سلام : « وكان الأسود شاعرا فعلا ، وكان يكثر التنقل في العرب ، يجاورهم ، فيدم ويمعد ، وله في ذلك أشعار . وله واحدة رائعة طويلة ، لاحقة بأجود الشعر ، لو كان ضفعا يمثلا فعدناه على مرتبة وهي :

نالم الحسل وما أس رقتى
والهم محضر لدى وسلى

وله شعر جيد ، ولا كهله »^(٩٩) .

ويؤدله الأمر اضطرابا حين نرى « ابن سلام » يرد طبقة يسميها « طبقة أصحاب للمرائى » فضع « مسم بن نويرة » و « الحسناء » و « أعشى باهلة » و « كعب بن سعد الغنوى »

وتستألف ، هل يكون مفهوم « الطبقة » أو مفهوم « التشابه » متملا في لفظين أو للموضوعات أو للأغراض ؟ ثم لما اقتصر الأمر على المرائى ؟ ثم نجد تقسيما جغرافيا - أو إقليديا - وعرقا ؛ فهناك « طبقة شعراء القرى العربية » ، وهذه تنقسم إلى « شعراء للفتنة » و « شعراء مكة » و « شعراء الطائف » و « شعراء البحرين » ؛ ثم نجد التقسيم العرقي في « طبقة شعراء يهود » .

ونعود تستألف : لم فرض « ابن سلام » على نفسه هذا التقسيم الرياضى لكل طبقة ، وقد دفعه ذلك إلى نوع من الاضطراب والتحكم ، بل الاضطرار حين يقدم أبو ذؤيب شاعرا كان يرى أن مكانه في طبقة أخرى ؟

يضاف إلى ذلك غموض مصطلح « الفحولة » . هل يقوم على « الجردة الفنية » أو « الكثرة الشعرية » ؟ لقد انتهج « ابن سلام » طريق الحكم والكثرة أساما ؛ وهو طريق عسر مضايل في كثير من الأحيان ؛ فقد دفعه ذلك إلى « تأخير » شعراء في الترتيب بسبب قلة أشعارهم ، في حين أن تلك « القلة » قد يكون سببا ضياح شعرهم . وقد قدم ابن سلام « طرفة » و « عبيد » مع القلة متجمعا يبدأ « الشعرة » ، ولكنه لا يلتزم كما يقول : « وفي أشعارهم قلة وذلك الذى أخرهم » . وبعيدته هذه تأتى مقدما بها شعراء طبقة السابعة .

لقد تدخل مقياس « الكثرة » مع « الشعرة » في مفهوم « الفحولة » . والمشكلة تأتى من هنا . ولا يمتنا خلفته « ابن سلام » لما انتهج « الأصمعي » الذى كان يعتمد على تحقيق « الكثرة » الشعرية للحكم بالفحولة ، وإيما يمتنا ما يضى إليه التداخل . في رواية للمريزيات ؛ وإن كانت توضح منهج الأصمعي فإنها تشير - مرة أخرى - إلى تلجج مفهوم « الفحولة » تقول : « ... سألت الأصمعي عن عمرو بن كلثوم ، أنفعل هو؟ فقال : ليس بفعل ...

فو الرمة صاحب تشبيب بالنساء ، ولوصاف ، ويكلم على الديار ،
فإذا صار إلى الملح والمهجاه أكثرى ولم يصنع شيئا ^(٢٠٩) .

واستمر ذلك الاقتناع الخلد ، فكذا هو يقال من أبي نواس كما في
هذه الرواية ؛ يقول المرزبان : « ... حدثني أحمد بن طاهر ، قال :
ناظرت أبا علي البصري في شعر أبي نواس ، وقلت له : والله لو كان
لا يجد في كل فن قال فيه إلا في بيت أو بيتين لكان من المحسنين
المحسنين في الإجابة ، فمن أين تلغفه عن الإنسان ؟ قال لي : الشعر
بين الملح والمهجاه ، وأبو نواس لا يحبها ، وأجد شعره في الحمر
والطرد ... » ^(٢١٠) . ويحمد بها الزمن ، فيأتي « ابن قتيبة » - فيها بعد -
فيردد القول القديم - محتجاً به فيقول : « وقالوا : ذو الرمة أحسن
الناس تشبيهاً ، وإنما وضعه عندهم أنه لا يجيد الملح
ولا المهجاه ... » ^(٢١١) .

ونسوق في نهاية الأمر هذه الرواية الأخيرة ، وبها إشارة واضحة إلى
ذلك المنهج الذي يتنفس من خلال : وقال يندح ، وقال جيو . ومن
أراد أن تتفق بضاعته فعلية أن يختبر عن ذاته ، وعليه أن يشاعر
داخله ، وأن يسكن خارجيه ، ولعلنا نذكر ما قاله جرير يوماً - وكان
جيد الغزل كما نعلم - يقول - وكأنه يماس لما شغلته من أمر
« النفاض » : « والله لولا ما شغلني من أمر هؤلاء الكلاب -
يفقد شعراء النفاض التواضع له - لقلت شعراً يبكي العجوز على
شبابها » . إن الرواية التي تعرض لها - فيما يلي - تلمس بطرف جناح
بعض ما ألمحنا إليه . فقد كانت تلك الملاحظة والمهاجة بين « ذي
الرمة » و« هشام » - كما مر - وذو الرمة مازال يسكن داخله ، لا يود
مغادرته ، ولا يرغب هجرته ، ولكن صوت « الفرزدق » العجول
يسرع مؤنباً وساعراً ، ليضع ذا الرمة نحو « الخارج » ؛ فهاشم يقف
في مكان يسمى « المقبرة » يريج بهاء ذي الرمة ، فلتسبح « مية » إذن
حتى يجلو طريق الشعر للصراع القوي ؛ يقول « ابن سلام » : « ...
فمر الفرزدق بذى الرمة وهو يشد :

وقفت على ريع لمية نلتقي
فمازلت أبكى عنده وأعطيه
واسفبه حتى كاد مما أبته
تكلمني - أحجاره وسلاعه

فقال الفرزدق : أهلك التباكه في الديار ، والمبد - يعني هشاماً -
يرجز بك في المقبرة ^(٢١٢) .

واضح مدى انتهاب الخصام ، واستلاب التهليج والتنازع لكل
ما يشغل الذات ويتصلق بالوجدان . وواضح مدى رقة اليتيم
وعفويتها ، ولكن الجو التلقائي المشيع بالفضيغ القليل قد فوت على
الشعر الشيء الكثير .

ونعرض - فيما يلي - لعدد آخر من مصطلحات ظلت رديئة زمنية
لا تجاوز طرورها التاريخي ؛ وذلك بسبب جنوح المصطلح إلى ضرب من
الاحكام المتعجبة ، أو بسبب غلبة طابعها الانفعالي ؛ كما أن بعضاً
منها قد استمد مفهومه من « الحالة » والوقية لزمنية الدلالة .

ونعرض - فيما يلي - ذلك - لعدد آخر من مصطلحات أتجنت لها
استمرارية ؛ اكتسبت منها - وبها - ترسخ مضمون ، وتميز مفهوم

داخل دائرة المجال التقني ؛ وذلك بسبب طغيانها الدلالية ، أو بسبب
صلتها الحميمية بذكر الآداء الشعري . ونبتدي بعرض مصطلحات
الجموعة الأولى ، وسوف يتضح أن بعضاً منها يتصل بالشعر ،
ويتصل الآخر منها بالشاعر .

● المقلدات :

يرد المصطلح في قول « ابن سلام » : « ... وكان الفرزدق أكثرهم
يتناً مقلداً ، والمقلد : البيت المستغنى بغضه ، المشهور الذي يضرب به
الثل . فمن ذلك قوله :

فيا عجباً حتى كلب تسبق
كان أباهما غشل أو محاشع
وكننا إذا الجبار صعر غنده
ضربناه حتى تستقيم الأخادع ^(٢١٣)

ثم يذكر عدداً من أبيات أخرى له . ويقول حين يرد ذكر جرير :
« ... وما قاله جرير من الأبيات المقلدة قوله ... » . ثم يذكر -
كذلك - عدة أبيات له .

إن الاحتال بالمصطلح وثيق الصلة بنزعة المقابلة والموازنة ،
ويكون قصره على بيت أو أبيات مكرراً لما ترسخ في مسار النقد العربي
من مفهوم البيت المستقل بغضه ، أو القائم بذاته . وتتضح خطورة
« المصطلح » إذا تحول إلى قيمة نقدية تتخذ على أساسها المقابلة
والمقابلة بين شاعر وسواه ، كما في هذه الرواية التي يذكرها
« المرزبان » في موشحه : « ... اجتمعنا جماعة ، فقوم فقلدوا حلق
الفرزدق ، وقوم فقلدوا حلق جرير . قال : قلنا لبعضهم : انذهب
فأخرج مقلدات الفرزدق ، قلنا لآخر : انذهب فأخرج مقلدات
جرير ... » . ويصل الأمر إلى غمز « ابن سلام » بحجة ميله إلى
الفرزدق ، كما جاء في قوله السابق : « وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً
مقلداً » ، فيذكر « المرزبان » الرواية التالية وينصحه منها أنه غلب
للفرزدق - كما في التمييز القديم - وإن كان لا يذكر قول « ابن
سلام » السابق عن « الفرزدق » ، ولكنه بالضرورة يقصد . يقول
المرزبان : « ... وكان محمد بن عبد السلام يفضل الفرزدق ...
فأخرج بيوتها المقلدة - يعني أبيات جرير والفرزدق - فلم يجد
للفرزدق ما وجد لجرير ، فجاء للفرزدق بيوت النعم التي أخطأ
فيها ^(٢١٤) . ووقع « الأسيدي » في موازنته في مجال للموازنة الجزئية ،
كما هو معروف . وتشير - فحسب - إلى موازنته بين أبي تمام
والبحتري ، التي لا يتسع المجال - هنا - لعرضها ، فنكتفي بعرض
صورة من نماذج موضوعاته :

ما قالاه في أوصاف الديار والبكاء عليها .
ما قالاه في سؤال الديار واستعجالها .
ما قالاه في الموقف على الديار ...
ما جاء عنها في ترك الديار والبكاء والتي عنه .

وجميع ذلك يدور في إطار ذكر بيت - كما في مواضع أخرى - أو ذكر
بيتين أو مالا يحقق عدالة الموازنة .

وقبل أن ننقل إلى المصطلح التالى ، وهو - كذلك - وثيق الصلة بما ذكرناه عن أثر البيت ، نسوق الرواية التالية ، فهي تنشئ بذلك التصاور الصامت - إن جاز التعبير - بين البيت والمصطلح . يقول « ابن سلام » : « مثل الأخطل عن جرير . فقال : دعوا جريرا أنزاه له ، فإنه كان بلاه على من صلب عليه . وذكر من قوله : »

ما قد من عرب إلى جوادهم
إلا تركت جوادهم محسورا
أبقت مراكنى الرهان مجريرا
عند المواطن يبرزق التيسير^(٣٦)

[الجواد : يعنى به الشاعر . والمراكضة : السباق]

● الغلب

إن المصطلح متصل - كما أشرنا - بسابقه ، ولكنه - هنا - وهين تسابق قولى بحالة حلبة المجاهد . ويرد المصطلح في قول « ابن سلام » : « وكان الجمدى . . مغلبا . . غلبت عليه ليل الأغبيلة وأوس من مفراء القرصى » . ويفسر « ابن سلام » دلالة المصطلح ، فيقول : « وإذا قلت العرب : مغلب ، فهو مغلوب . وإذا قالوا : غلب فهو غالب »^(٣٧) . ويشير قول ابن سلام التالى إلى عمودية مجال المصطلح ، ففى سواء حيث مجالات القول متسمة ، تظل منزلة « الغلب » - هنا - ثابتة وقائمة لا يضرها كيوية صاحبها في وحدة التهاوى ! تقول رواية ابن سلام : « قال النابغة الجمدى : إلى وأوس بن مفراء ليتنكر بيتا ما قلناه بعد ، لو قاله أحدنا لقد غلب على صاحبه » . ويقول ابن سلام في سياق روايته : « وكانا يتهاجان » . ويقول : « وغلب الناس أوسا عليه » في أبيات عرض لها ، ولكن بينما من ذلك كله قول ابن سلام مشيرا إلى ما ذكرناه : « ولم يكن أوس إلى النابغة في قرعة الشعر » . ويقول : « وكان النابغة فوفا . . »^(٣٨) . ويقول ابن سلام في موضع آخر : « ولم يكن من أوس من مثل شاعر مجيد مغلب ، غلب عليه التجاشى »^(٣٩) .

● المحكم - الملقن - الكيس

يرد المصطلح الأول - كتابيه - مجرد وصف مطلق ، وذلك في قول « ابن سلام » : « . . أربعة رطع يحكمون . . » وفي قوله : « . . وسويد بن كراع العكل ، وكان شاعرا عجميا » . وهذا الوصف المطلق يعنى ما يمكن أن يطلق عليه وضع الكلام موزعه ، أو كما أشار الشيخ محقق الطيفات في حاشى الصفحة بقوله : « يحكمون من إحكام القول ، وقال في اللسان : حكم » : « وقد دسى الأعمى » القصيدة المحكمة : « وحكمة » فقال :

وغريبة نلقى الملوك حكيمة
قد قنتها ليقال من ذا قلها^(٤٠)

ونشير إلى ما ذكرنا - من قبل - في قول « الجاحظ » : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة ثمكت عنده حولا كرتيا ، وزمنا طويلا ، يرد فيها نظره ، ويحيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه . . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحولييات ، والمقلدات ، والمتفصلات والمحكمات ؛ ليصير قائلها فصلا خنثيدا ، وشاعرا مقلدا » .

ولا يفوتنا أن نشير إلى « الجاحظ » حين يذكر « المقلدات » ؛ فلا يجعلها داخل مصطلح بيت أشبه بيشل ، بل يجاوز مصطلح « ابن سلام » الذى جاء - كما سبق - بصيغة المفرد : المقلد : البيت المستغنى . . الخ ، فنجد « الجاحظ » يذكر المصطلح بصيغة الجمع ، ويضمه إلى مصطلح الحولييات وسواها ، وذلك في قوله الجيد : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة ثمكت عنده حولا كرتيا ، وزمنا طويلا ، يرد فيها نظره ، ويحيل فيها عقله . . . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحولييات ، والمقلدات ، والمتفصلات ، والمحكمات . . . » ثم يقصر الجاحظ « المثل » و « الشاهد » على البيت ، فيكمل قوله . . . وفي بيت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشواهد^(٤١) .

● القصيدة المنصفة

وعنى المصطلح - كما تشير تسميته - ذكر صاحب القصيدة على جهة الحق والنصف ما انتصف به أعداء قبيلته من شجاعة ، وما أوقعه كل قبيل بالآخر ؛ فلا تدفعه عصيته لقومه إلى غمط الآخرين . يرد المصطلح عند « ابن سلام » وهو يذكر « خدش بن زهير » فيقول : « خدش بن زهير . . شاعر . . وقال القصيدة المنصفة » . وتكنى عما أوردته « ابن سلام » منها بما يشير إلى ما ذكرناه :

فجاءوا عارضا بربدا وجننا
كبا أعمرست في الغلب الوقودا
فعانقنا الكمة وعانقونا
عراك النمر واجهت الأسود^(٤٢)

ويرد المصطلح مرة أخرى في حديث « ابن سلام » عن « الفضل بن معشر » فيقول : « فضله قصيدته التى يقال لها : المنصفة ، وأولها :

ألم تر أن جبرتنا استقلوا
فنبينا وتنبهم فريق^(٤٣)

● السابق والمصل والسكيت :

من الواضح أن المصطلح مقترض - مثل كثير مما سواه - من معاشية البيت ؛ وما أكثر ما نلصق حضورها - كبا سبيل - في كثير من المصطلحات والملاحظات النقدية . ومن النص التالى يتضح مدى تشابه الجائتين . يقول « ابن سلام » : « وكان يقال : الأخطل إذا لم يحى سابقا فهو سكيت ، والفزرق إذا لم يحى سابقا ولا سكيتا ؛ فهو بمنزلة المصل ، وجريحيه سابقا وسكيتا ومصليا » . ويشرح « ابن سلام » دلالة المصطلح على حسب روايته له عن « العلاء بن حريز » ، فيقول : « وتؤول قوله : أن للأخطل حسا أو سنا أو سبعا طويلا روايع فررا بجيدا ، هو بن هذيل ، وسائر شعراء دون أشعارها ، فهو فيما يقى بمنزلة السكيت - والسكيت : آخر الخيل في الرهان . ويقال إن الفزرق دونه في هذه الروائع ، وفوقه في بقية شعره ، فهو كالصلى أبدا . والمصل : الذى يحى بعد السابق ، وقبل السكيت . وجريهره روايع هو بن سابق ، وأوساط هو بن مصل ، وسفاسفت هو بن سكيت »^(٤٤) .

.. فنجبنا من سرعته وقلته (٢٧٨).

ونعرض - الآن - لمجموعة المصطلحات الأخرى ، التي اكتسبت - كما أشرنا من قبل - استمرارية في مسار التراث النقدي ؛ وإن كانت هذه الاستمرارية تتشكل في صور متصلة ، تبعاً لمرونة الدلالة اللغوية :

● رقيق الحواشي وديباجة الشعر

من سلق ورود المصطلح تنضج دلالته المقترضة من جنس الثياب ؛ وهذه الظاهرة نجلها - كما سبل - في سواه ، كما نلسمها - كذلك - في مجال الأحكام التقنية . يقول « ابن سلام » : « وكان ليد ابن ربيعة .. حطب للطقن ، رقيق حواشي الكلام » (٢٧٩) . ويعني المصطلح الجودة والرقعة ، وأن بنية الأداء تماثل « نسج الثوب » إذا كان جيد الحوك ؛ ويدرك ذلك الناظر القوسم . و« حاشيتا الثوب » جنباته العلويتان يكون فيها الهدب ؛ ومنها تعرف جودة حوكه ورقة نسجه (٢٨٠) .

وترد « ديباجة الشعر » في قول « ابن سلام » : « وقال من احتج للنباتية : كان أحسنهم ديباجة شعر . وأكثرهم رونق كلام » (٢٨١) . وديباجة الشعر تعني ما فيه من جدة وفخامة وبياء ، ولعل دلالة المستلزمته ، وهو ثوب الديباج ، تجلّد فحوى المقصود به ؛ « فالديباج والديباجة : ثوب جيد للمس ناعمه موشى ، يتخذ من الحرير .. » (٢٨٢) . ثم تأتي « ورونق » الكلام أشبه بحطף بيان ؛ لترسيخ الدلالة الأولى المستلزمة من « الديباج » ، وهي - هنا - تستمد المقصود منها ما هو صفة للشف ، « فرونق السيف .. ماؤه الذي يترقق في صفته ولاؤه » (٢٨٣) .

هلولة الشعر

يستقى المصطلح دلالة - كذلك - من عالم الثياب ، ألوم صفة الثوب . ولكن المصطلح - هذه المرة - شديد الاضطراب ؛ ولعل من أسباب تقلب دلالة الاحتداد على وجه بعينه من وجوه دلالة اللغوية من غير نظر إلى بقية الاستخدامات ، بالإضافة إلى عدم تطبيقه على نص واحد بخاصة أنه يرد ملصقاً باسم « الملهول » . ويزعمون أن سبب تسميته خصيصاً شعره المطلق عليها دلالة « الملهول » . وهذه الدلالة لا تستقر على حال واحد ، وفي الوقت نفسه لا ترد إشارة إلى شعره ، وسنجد ترد . فإن المصطلح يتطلب بين طرفين معديدي التباعد . يقول « ابن سلام » : « وكان اسم الملهول عدداً ، وإنما سمي مهلهلاً لهلولة شعره كهلهلة الثوب ؛ وهو اضطرابه واختلافه ، ومن ذلك قول النابغة :

أتاك بقولر لهلول النسج كاذب
ولم يأت بالحق الذي هو ناصع (٢٨٤)

إن « ابن سلام » يعتمد على تفسير واحد لمعنى « الملهول » . إن أول النص المذكور في قول ابن سلام عنه : « وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع : الملهول .. » . ومع أننا لا نقبل هذا الزعم ونرفضه ، فإننا قد نظن أن ابن سلام توهم أن تلك الألفية تحمل سقطات التجرية الأولى « أول من قصد القصائد » . ومن هنا

و« الملقن » صفة ترد عند « ابن سلام » صالحة للدلالة ، كما في قوله : « .. وكان اليرقان شاعراً مقلداً .. وفي قوله : « وكان النابغة شاعراً مقلداً .. » . ويمكننا نص « الجاحظ » السابق - كما مر - بتوضيح للشاعر الملقن ، ونضيف إليه قوله بعد ذلك مباشرة : « والشراء عندهم أربع طبقات : فالوهم : الضلل المختلج والمختلج هو التام .. ودون الضلل المختلج الشاعر الملقن ، ودون ذلك الشاعر فحسب ، والرابع المشروور . ولذلك قال الأول في هجاء بعض الشعراء :

يلزابع الشعراء كيف هجوتني
وزعمت أني مفحم لا أظن

فجعلهم سكتياً خلفاً ، وسيرقاً مؤخرًا (٢٨٥) .

و« الكيس » صفة مطلق ، ترد عند « ابن سلام » في حديثه عن النمر بن تولب يقول : « والنمر بن تولب .. كان شاعراً فصيحاً جريئاً على المظن . وكان أبو عمرو بن العلاء يسميه : الكيس لحسن شعره » (٢٨٦) . وقد زاد عليها « الأصمغالي » صفة الجودة فيقول : « .. كان أبو عمرو بن العلاء يسمي النمر بن تولب الكيس لجودة شعره وحسنه » (٢٨٧) .

● البديعة

تحدد دلالة « البديعة » على حسب رواية « ابن سلام » التالية في قدرة صاحبها على إرجاع أبيات أو بعضها من قبل ، وذلك في قول « ابن سلام » عن « زياد الأصم » : « .. وكان صاحب بديعة وقدرة في الشعر .. فحدثني .. أن خالد بن عبد الله القسري قال للأقشر التميمي : أي الناس أسرع بديعاً ؟ قال : أنا .. قال : فأي زياد الأصم ؟ قال : والله لوحدثت أنه بيني وبينك .. فلما .. جمع بينهما ، فقال : ياأبا أمية ، زعم هذا أنه أسرع بديعاً منك ، قال : إن شاء فليبدأ ، وإن شاء بدأت . فقال : هات ياأبا أمية ، فاطرق فخرطويل ثم أنشأ يقول : .. ثم قال : هات ياأقشر فاطرق طويلاً ثم قال : خعت . فاعطى زياداً وجهه » (٢٨٨) .

ولعل الرواية المشهورة عن أبي تمام - في مثل ذلك - أشد إضماراً عن دلالة البديعة من رواية « ابن سلام » عن زياد الأصم ، وفيها - كما نعلم - إرجاع أبي تمام ما ليس في قصيدته التي يملح بها « أحمد بن المتعمص » ، ونسوق - سرعين - ما يرويه « للريزاني » في قوله : « ... فأنشد قصيدته التي يقول فيها :

إسلام عمرو في سحابة حاتم
في حلم أحنف في فكاهة إياس

فقال له الكندي - وكان حاضراً - ضربت الأقل مثلاً للأهل ، فاطرق قليلاً ثم قال على البديعة :

لا تنكروا غريباً له من دونه
مثلاً شروفاً في التندى والبأس
فأله قد ضرب الأقل لنوره
مثلاً من الشككة والنيراس

يشقها حتى تلين متوترا
فيقصر عنها كل ما يمتثل^(٨٨)

إن مصطلح « متين الشعر » يشره قول « كعب » :

يقفها حتى تلين متوترا .

ونستمد على شرح الشيخ عتق « الطبقات » في قوله : « والتفتيح للرمح : أن يسوى بالتفتيح ؛ وهي خشبة صلبة في طرفها خرق يتسع للرمح أو القوس ، فيدخل فيها حتى يقوم ويلين . والمتون جمع متن : وهو جنب الظهر ، ومتن الرمح والسهم وسطهما . يقول إنه يوجد صنعة الشعر حتى يستوى فلا يبقى فيه عرج ولا تعقيد »^(٨٩) . ويتضح - كما سبق - أن المصطلح يعني التفتيح والتجويد ، أو على حسب قول الجاحظ : « تتاج التجير والتفكير » . ولتذكرنا بقي « سويد » اللذين عرضنا لها في موضع سابق :

أبيت بأهبوب السقوف كأنما
أصاقي بها سرى من الوحش فزها
وجشمتي خوفاً أبين عفاً ردها
فشققتها حولاً حريداً وسريها

ويتعبر المصطلح من الثوب صفات جودته وعلامة تمامه كما في قوله :

فمن للوقوف شأنا من يحركها

و « حاك الثوب يسوكه : تسجه . يريد نسيج الشعر وتجويده »^(٩٠) .

ويتج عن التجويد والتفتيح سيروية الشعر - أو القوافي - ونهايه كل ملحّب ، وتقلع على كل لسان . ومن هنا جاء في أول القول وكان الحظية متين الشعر شروء القافية . والقافية الشروء تستقي دلالتها من البيضة الرومية ، فيها يتصل بالبحر حين يشرده « ويعد الذهب في الأرض » . والمقصود بالقافية - كما هو معروف - الشعر . ولعلنا نتذكر قول ذي الرمة السابق : « لقد قلت أبيتاً إن لها لعروضا ، وإن لها المرادا . . بعيدا . والمراد : الموضع الذي تلجّب فيه ونحى من قلوبهم » راجعت الشواهد شروء : ذهبت وجامت في المرعى . والعروض : الطريق »^(٩١) . ويقول « الفرزدق » :

إذا ماقلت قافية شرودا
....

وتصل متنة الشعر بشدة الأسر في قول « ابن سلام » :
« فلما الشماخ فكان شديد متون الشعر ، أشد أسر كلام من لبيد . . »^(٩٢) . إن شدة الأسر ذات وشائج بمتانة الشعر ؛ فإذا كانت الأخيرة تستمد دلالتها - كما سبق - من تعقيد الرمح حتى يمتن صنعة طولاً وعرضاً فلا يبقى فيه عرج ولا تعقيد ، فكذلك شدة الأسر تمنى تملك الشعر ، واستواء صنعه وتانسق تركيبة . ولا يتجزأ المصطلح « شديد الأسر » من ملازمة الاكتراس من مصطلحات التليّ . كما مر في « فيباجة الشعر » - فمن معاني الأسر : « الشد والعصب ، وأسر الكلام يشاؤ » وتسرّكبه ؛ يعني أنه غير مسترخ ولا ضعيف متخالف »^(٩٣) . وليس مصادفة أن يلمس للمصطلح « متين الشعر » هذا الجانب أيضاً ، كما مر في البيتين :

كان ميله إلى تفسير المهلهلة بمعنى الاضطراب والاختلاف . كل ذلك جائز ، ولكنه يخل في دائرة التخمين . وبمناس - فقط - بيان الاضطراب في دلالة المصطلح حين نجد تفسيرا آخر يقول : « وإذا سمي مهلهلا ، لأنه ملهل الشعر ، يعني سلسل بنامه ، كما يقال : ثوب مهلهل ، إذا كان خفيفا »^(٩٤) . وواضح أن المهلهلة تصبح صفة محمودة ومقدرة فنية تعجب لصاحبها . كما نجد رواية أخرى للقال في أماليه تحمل صفة قريبة عما سبق ، حيث تكون دلالة على الرقة وإن كانت - كما تقول الرواية - خاصة بغرض بعينه لدى الشاعر نفسه . تقول رواية « القتال » : « ... قال مهلهل بن ربيعة ، ومهلهل لقب ، وإنا سمي ملهلا بقوله :

لما توسر في الغبار هجينم
هلهلت آثار جابرا أو صنبلا

ثم يقول « وقرئت . . . إنا سمي مهلهلا لأنه أول من أرقّ المراتي »^(٩٥) . وما زال معنا نص أكثر وضوحا وانفساحا ، يقول « المرزبان » : « قال [يعني ابن الأعرابي] : للمهلهل مأخوذ من المهلهلة ، وهي رقة نسيج الثوب ، والمهلهل المرقق للشعر ، وإنا سمي مهلهلا ، لأنه أول من رقق الشعر ، ونجبت الكلام الغريب الوحشي »^(٩٦) .

ومع إدراكنا لعدم محاولة اللجوء إلى معاني اللغة لفنية الجانب التطوري للدلالة ، فإن مادة « مله » و« ملهلهل » تحمل دالتين : الرقة الملئية إذا قرنت بالثوب ، والرقة بمعناها المطلق إذا جاءت وصفا للشعر . ولعل هذا ما أوقع اللبس بالمصطلح ، بل أوقع اللبس في عرض المادة نفسها واستخلاص دلالتها بالنسبة للمهلهل نفسه - فهو - مرة - يبعد لأنه رقيق الشعر - يلحق العام - ومرة يتم ويوصف بالردامة ؛ وذلك لعدم احتسام المعالج ما ذكرناه . جاء في المادة للشاعر إليها : « ثوب ملهلهل ومهلهل : رقيق خفيف النسيج ، وقد ملهلهل النسيج إذا أرق تسجه وضعفه . . وثوب ملهلهل : رقيقه النسيج ، قال النابغة :

أناك بقول ملهلهل النسيج كاذب
ولم يأت بالحق السلي هو ناصع

ثم انظر إلى هذا التداخل والاضطراب في بقية القول . . . وشعر ملهلهل : رقيق ، ومهلهل اسم شاعر ، سمي بذلك لردامة شعره ، وقيل : لأنه أول من أرق الشعر . . »^(٩٧) .

« متين الشعر » - شديد الأسر

بين ملين المصطلحين - كما سيتضح - صلة حميمة ، فكلاهما يستقي دلالاته من الرمح في تمام استوائه ، ومن السهم في كمال صنعه ، وهما - كما في التوضيح التالية - يتجمعان ويغترقان .

يرد « متين الشعر » منفردا في قول « ابن سلام » عن الحظية :
« متين الشعر شروء القافية » . ثم ترد أبيات لكعب بن زهير يصف فيها شعر الحظية - أو قوافيه - منها قوله :

فمن للوقوف شأنا من يحركها
إذا ماوسى كعب وفوز جبرول

يجوده»^(٩٨). ومن نصوصه التالية يتراصد مفهوم «الطبع» ومفهوما «الفرقة» وهي - كما يذكر المحقق - «خالص الطبيعة التي جبل عليها وجودها الصافي غير المشوب» بمعنى استنباط الشعر بجوده الطبع»^(٩٩).

ومن المعروف في مسار النقد العربي ميله إلى «الطبع» - على الرغم من خطاؤه - اتقاء للسرف في الصنعة أو «التكلف» . وسوف يرد اقتران الإصجاب بين قولون الشعر «ضو الخطاير» مع ما يندم ذلك من اختلاف جودهم الفنية ؛ فابن سلام يقولون بين «أوس» و«النابغة الجعدي» فيقول : «... ولم يكن أوس إلى النابغة في قرينة الشعر ، وكان النابغة فوقه...»^(١٠٠). وكما قلنا فإن شعره مستغروب درجته جوده ، كما يقول ابن سلام ذاكرا قول الفرزدق وهو يهيب النابغة لذلك . ولكنه في الوقت ذاته يذكر إصجاب الأصمعي شعره لبعده - كما أسلفنا - عن ضائل الاختيار والانتقاء على حسب مفهوم الأصمعي وأصحابه . يقول ابن سلام : «وكان النابغة الجعدي خلف الشعر... فقال الفرزدق : مثله مثل صاحب الخلقان : ترى عنده فوب عصب وثوب غز ، وإلى جنبه سمل كساة . وكان الأصمعي يحده بهذا وينسب إلى قلة التكلف»^(١٠١).

وبمثل الأصمعي «نجد بابا عمرو بن العلاء يهتج «الأعشى» لمثل ذلك . يقول «ابن سلام» : «وكان أبو الخطاب الأخفش مستهترا به يقدمه . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : «مثله مثل الباهلي» يضرب كبير الطير وصفه»^(١٠٢) . بمعنى أنه «يعطاه الجهد والردية لا يزال»^(١٠٣) . ونظال القرينة - أو الطبع - حكما ترضى حكومتها فيما يتقدم به شاعر على سواه ؛ يقول ابن سلام :

«فنداش شاعر... هو أشعر قرينة الشعر من ليد» . ثم يتبع قوله فيها يشبه الإنكار «... وأبي الناس إلا تقدمه ليد»^(١٠٤) . ويقول : «الكاتب بين معروف أشعرهم قرينة»^(١٠٥) . وإلى ذكر «التكلف» صريحا حين يعرض «ابن سلام» لن إحسن للنابغة النضائي ، وقلمه على غيره من شعراء طبقة ، بسبب خلوص شعره من «التكلف» ، فيقول : «وقال من أحسن للنابغة : ... كان شعره كلام ليس فيه تكلف»^(١٠٦).

وتقلب مدلول «الطبع والتكلف» متخللا طريقه في النقد قديما ، ومتبعا طرائق زادت علما ؛ فهو بين إجمال - كما عند الجاحظ - في مثل قوله : «... وخرج من مساجدة الاستكراه ، وسلم من لسان التكلف» . وفي مثل قوله : «أعشى للسبح من كد التكلف» . وكما في ثلاثيته المروعة عن «الفرقة» و«البيت» و«المرق» . أو بين تفصيل كما عند ابن قتيبة وابن رشيقي وسواهما حيث تشابك «التكلف» مع «المسئوع» . ونشير - في نهاية الأمر - إلى مركزه «المرزوقي» في تفرقه بين الجانبين قائلا : «... والفرق بينهما أن الدواحي إذا قامت في النفوس ، وحركت القرائع ، أهدأت القلوب ، وإذا جلشت القلوب بكنون وداتها... نبت اللسان ودرت أعضائها... وذلك هو الذي يسمى [الطبع] . ومتى جعل زمام الاختيار بين العمل والتكلف ، عاد الطبع مستخدما متسلطا ، وأقبلت الأفكار تستعمله ألقاما... فبها مؤداه وأثر التكلف بلوح على صفحته ، وتلك هو «المنوع»»^(١٠٧).

فمن لسوق شأها من يحكمها
إذا ما سوى كعب وسوز جمرول
يشقها حتى تلين متوتها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

وينفرد المصطلح «شديد الأسر» بالذكري في قول «ابن سلام» ، عن جند الله بن قيس الرقيات : «كان أشد قرش أسر شعري الإسلام»^(٩٩) . ويحس للمصطلح شيئا ليض اللبس في قول ابن سلام عن مزاحم بن الحارث العقيل : «... وكان شديد أسر الشعر حلوه ، وكان مع رقة شعره صعب الشعر...»^(٩٩) . ويمكن إزالة اللبس - أن تكون الجملة الثانية ؛ وهي مبدوعة بما يشبه الاستدراك - «وكان مع رقة شعره...» مفسرة للحلاوة التي قد تنصدم مع مفهوم الأسر ، ويكون المقصود أن رقة شعره - أو حللته - لا تذهب بصلاية بنائه وثقة متنته .

ونعرض الآن إلى عدد من قضايا النقد التي تشكلت أسسها الأولى في طبقات ابن سلام ، وهي بما اكتسبته - في مساره النقدي - من تفرده دلالة ، ونميز مصطلح ، نطال مدينة إلى تلك البواكير الأولى عند ابن سلام .

• قضية «الطبع والتكلف»

تنضح معالم القضية من جملة نصوص متفرقة ، وترد في مواضع مختلفة . لقد عرضنا - منذ قليل - إلى أبيات «كعب بن زهير» وهو يذكر فيها «الحطية» فيما يشبه تقاضى التواء بينها ، وجهه منها هذا البيت الذي أجبنا قلعه كلكه هنا في قضية الطبع والتكلف ، وهو :

كفيتك لا تلغس من الناس واحدا
تسخل منها مثل ما يتسخل

ونذكر - كذلك - بيتا لـ «مزد» يعترض على هذه الأبيات التي يحمل فيها كعب من شأنه وشأن الحطية ؛ فيقول :

فإن تحشبا أحشبت وإن تسخلا
وإن كنت ألقى منكبا تسخل^(٩٩)

إن «التسخل» في بيت «كعب» يقابل «التحشب» في بيت «مزد» . وهو في بيت «كعب» متصل ببيته التالي الذي ناقشناه من قبل :

يشقها حتى تلين متوتها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

أي تجود الشعر وتقيحه . فالتسخل يعني الانتقاء والاختيار والاصطفاء ، وما كان «من نتاج التحبير والتفكير» . ويكون بيت «مزد» بما يعمل من جهد على الرغم من أنه - كما يقول - «وإن كنت ألقى منكبا» مشيرا إلى قدرته على «التسخل» - مثلهما - وقدرته على أن يجنب إن يجنبا ؛ أي يقول الشعر من غير حاجة إلى تنقيح ومراجعة ؛ فتتال فوائده طبعيا وطبعية . و«عقب الشعر يجنبا» أي أسره كما يجسه ؛ أي يتأق في فيه ، أو يعمل فيه ، ولم يحكمه ولم

● قضية «عمود الشعر»

وتشكل من جملة نصوص ثالية أهم الأصول الأولى لقهوم وعمود الشعر. وهي ترد - عند ابن سلام - مبركة من تلك التعقيدات التي تاملها حينما نصل إلى «المرزوقي» في قنيتها - الصارمة والتمسكة - كما هو معروف .

ويوضح بغرب من المقارنة الجملة تشكل ملامح «عمود الشعر» من خلال ملاحظات نقدية ، تحدد ما يتميز به شاعر عن سواه من خصائص فنية . وترد تلك الملاحظات - كما سبل - في حديث «ابن سلام» عن «زهير» و«النايفة» و«الأعشى» ، وقد يشركهم امرؤ القيس في ملمح أو ملمحين ، كما في قول «ابن سلام» : «فاحسج لامرؤ القيس من ينمحه قال : سبق العرب إلى أشباه ابتنعها ، واستحسنها العرب استيفاص صحبه . . . ورقة التنيب وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالقباء والبني ، وشبه الجليل بالعقبان والعصى وأجاد في التشبيه»^(١١٥) .

ويقول «ابن سلام» عن «زهير» : «وقال أهل النظر : كان زهير أحسنهم شعرا ، وأبعدهم من سخط ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المطلق . . . وأكثرهم أمثالا في شعره . ثم يضيف الرواية المشهورة التالية : وفيها تتضاف ملامح أخرى لأصول وعمود الشعر» . يقول : «عن ابن عباس قال ، قال لي عمر : أنشدني لأشعر شعرا تكلم : قلت : من هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير . قلت : وكان كذلك ؟ قال : كان لا يعاقل بين الكلام ، ولا يتبع وحشه ، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه » .

ويقول «ابن سلام» عن «النايفة» : «وقال من احتج للنايفة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزمهم بيتا ، كان شعره كلام ليس فيه تكلف . . .»^(١١٦) .

ويقول «ابن سلام» عن «الأعشى» : «وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضا ، وأفصحهم في فنون الشعر ، وأكثرهم طويلا جبلة ، وأكثرهم ملحا ومجاء وفخرا ووصفا . ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه الناس كآيات أصحابه»^(١١٧) .

وواضح - مما تقدم - تجمع عدد من الملاحظات - شتمل - كما سبل - ما استقرت عليه معايير «عمود الشعر» وهي :

ديباجة الشعر - رونق الكلام - حصافة القول وبهذه عن السبغ - البعد عن التكلف - نهج للمطابقة في الكلام - ترك الحوشى من اللفظ - كثرة فنون الشعر - مدح الرجل بما هو فيه - قرب المأخذ - جودة التشبيه - جزالة البيت - البيت النادر - البيت الخلل .

وتعرض - الآن - لمتاصر عمود الشعر ، كما اتضحت مملها عند «الأمدي» ، وهي ثاق - عنده - بطريق السلب مرة ؛ أو بطريق الإيجاب مرة أخرى ؛ وكأنه يمتحن الصورة نفسها كما مر في النصوص السابقة .

يقول «الأمدي» عن صاحبه «البحترى» : «وكان يتجنب التعقيد ، ويستكره الألفاظ ، وحوش الكلام . . . وليس الشعر . . . إلا حسن التأنى وقرب المأخذ ، واختصار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها . . .» . ويقول : «وحسن التأليف وبراعة اللفظ تزيد على جلاء

وحسن ورواقه . ثم يقول عن صاحبه البحترى معجبا به : «ذلك منعب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة . . . وعزل منعب الأوائيل ، وما فارق عمود الشعر المعروف» . ويقول في نهاية الطالع : «ووجدت أكثر أصحاب أبي نغم لا يدفرون البحترى عن حلول اللفظ ، وجودة الوصف وحسن الديباجة»^(١١٨) .

ويأتى «البحترى» وقد أعاد من ملاحظات «الأمدي» ؛ فتحدث في وساطته معايير التفاضل بين شاعر وسواه ؛ وهذه المعايير تشكل في الوقت ذاته «عمود الشعر» . فيقول : «وكانت العرب إذا تفاضل بين الشعراء في الجودة والحمدة بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فغارب ، وبهذ فآغزر ، ولم تكثر سواها أمثاله ، وشوارد أبياته . . .»^(١١٩) .

وقد اكتملت جوانب نظرية وعمود الشعر في مقسمة شرح «المرزوقي» لحاسة أبي نغم ، مفيدا من كتابات السابقين عليه ، مع إضافات تكمل عناصر «عمود الشعر» ، ومع استنفاد عن بعض الشروط التي أدخلها تحت عناصر متولة من غيرها . وقد استقرت تلك المعايير عند في سبعة شروط هي :

- ١ - شرف المعنى وصحته .
- ٢ - جزالة اللفظ واستقامته .
- ٣ - الإصابة في الوصف .
- ٤ - المقاربة في التشبيه .
- ٥ - التحام أجزاء النظم .
- ٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له .
- ٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى .

ولا حاجة لعرض تفصيلات شرائطه ؛ فهي مشهورة متداولة . ونشير - مسرعين - إلى ما يذكره أصحاب عمود الشعر كمثال لمخالفة معيار «صحة المعنى» ؛ الذي من شرائطه ألا يقع الشاعر في خطأ تاريخي ، ويذكرون لذلك بيت «زهير» :

فتنتج لكسم غلمان أشام كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتنتطم

وحجته أن الشعر هو وقدره أمر شمولي لا عاد . ونعلم ما قيل في الرد عليهم بأن العرب تطلق على القيتيين معا عادا الأول وعادا الثانية . تذكر أن البيت نفسه يذكره «ابن سلام» في معرض اعتباره عن خطأ وقع فيه امرؤ القيس ، فيقول : «وقوله :

إذا ما الشربا في السها تعرضت
تعرض لثناء الشواح المفصل

. . فأنكر قوم قوله : «إذا ما الثريا في السها تعرضت» ، وقالوا : الثريا لا تعرض . وقال بعض العلماء عن الجزاء . وقد نقل العرب بعض ذلك ، قال زهير :

فتنتج لكسم غلمان أشام كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتنتطم^(١٢٠)

● الموازنة

يمرض «ابن سلام» عددا من الروايات الموثقة إلى ذلك الجبل الغرزي للموازنة أو المفاضلة بين الشعراء . ومن سياقها العام نلاحظ أنها تدور في إطار انطباعات تأثرية مطلقة . ومن المعروف أن تلك الموازنات قد امتد خطرها حين أفرغ لها «الأمدى» كتابه الرسوم باسمها : الموازنة .

ومن مساق ما يرويه «ابن سلام» نراه جليد النظر إلى هذا السيل ، فهو يكتفى بعرض ما قيل حول الموازنة أو تفضيل شاعر على سواه ، أو يكتفى بذكر جميع كل فريق ، كقوله : «أخبرني يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانوا يقدمون أمرا القيس .. وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى ، وأن أهل الحجاز .. كانوا يقدمون زهرا والنايفة ..» ثم يذكر ابن سلام جميع المفضلين ... فاستجاع لامرئيه القيس من يقدمه قال ... وقال من استجع للنايفة ...» (١١٤) .

وتتأثر كثير من الروايات المعروفة عن وأشعر الناس ، وتكون خطورتها حين يتولى زمناها الشعراء أنفسهم . وقد يبدو من خلال الموازنة أنها وليدة إصباح وفي بيت أو بيتين مما يجعل تصميم الحكم أمرا بالغ الخطورة . كما في قول ابن سلام : «... سمعت قائلا يقول للفرزدق : من أشعر الناس يا أبا فراس ؟ قال : ذو القروح ، يعني أمرا القيس . قال : حين يقول ماذا ؟ قال : حين يقول :

وقاهم جدهم بسبي أبيهم
وبالأسفين ما كافر المشغب
وأقلتهن عليه جريفا
ولو أدركته صفر الوطاب» (١١٥)

وقد ترد الموازنة من منطلق تنوع الأغراض ؛ وهو مزلق لا تخفى غاظه أيضا كهذه الرواية التي نجتري منها بما يلي : «... فقلت فجرير والفرزدق ؟ قال : كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق . وفضل جريرا عليه» (١١٦) .

وقد تضيق حدود الموازنة ، فتدور حول أحسنهم في وصف شيء بعينه . يقول ابن سلام : «أخبرني يونس بن حبيب ، قال ، قال ذو الرمة : من أحسن الناس وصفا للمطر ؟ فذكروا قول عبيد أو أوس :

دان مسف فوسق الأرض هيلبه
يكسد يلدغه من قام بالروح
لمن بسجوسه كمن بمجفله
والمستكن كمن بمشى بقروح

وذكروا قول عبد بن الحماس :

نعمت به ظنا وأيقنت أنه
يحط السورول والصخور الرواسيا
وسأحرسته الريح حتى ظننته
بحرة ليل أو بنحلة ثلوسيا
فلد على الألهة أول مزنه
فمن طويلا يسكب الماء ساحيا

ركام يسح الماء عن كل فيقة
ويسفد في الفيضان رنقا وصافيا

فقال ذو الرمة : بل قول امرئ القيس أجود حيث يقول :

دعة هطلاه فيها وطف
طبق الأرض تجرى وتلد
وترى الضب خفيفا مامرا
ثانيا برثنه ما ينحفر
وترى الشجراء في ريقها
كرووس قطعت فيها الخمر
ساعة ثم استحلها وإبل
ساقط الأكساف واه منهبر» (١١٧)

من الواضح أنه لا معنى للموازنة ؛ فكل وجهه وهو لها ، وهو فيها يتملك سمات متميزة لا تصادم مع سواه ، ويتخذ بخصوصيات متفرقة لا تتناقص مع غيره . فلوها يتخذ بخصوصية الملح المحاط للخطورة الشعرية ، ويتميز بعقيدة الصوغ الغرزي المتوحد في زمنية الحركة المتعاقبة ، مع فطنة بالغة في التقاط مكونات الصورة الحركية ، وتشكيلها في معطى جمالي ملحوظ ، أما الأخران فصاحب كل منها يرمس صورة في آنه وتوهم ، ويجهد في تلوين خطوطها ، وتشكيل ألوانها ، ويتابع - متمهلا - عددا من المشاهد البصرية ، ويعمد إلى صوغها في حشد تصويري بواسطة مشابه تجديدية متعددة .

ومن اللافت للنظر أن «ابن سلام» يذكر روايتين كانتا كثيرتين بإغلاق هذا الباب المسر ، ولكنه - كعادته - أثر أن يسوقها سوقا مطلقا . تقول الرواية الأولى : «وشهدت خلفا ، فقبل له : من أشعر الناس ؟ فقال : ما تنتهي إلى واحد يجمع عليه ، كما لا يجمع على أشجع الناس وأخطب الناس ، وأجل الناس ...» (١١٨) . وتقول الثانية : «وروي ... عن يونس ، أنه قال : الشعر كالشراء والشجاعة والجملاء ، لا ينتهي منه إلى غاية» .

وكان على النقد أن ينظر زمنا طويلا حتى يأتي «حازم القرطاجني» ليفصل ويعلل ويشرح ؛ وهو في ذلك كله كأنه يفيد من نصي ابن سلام السابقين . يقول في نصه الوضيء : «إن المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها ؛ إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أتماطه وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان ، وما يوجد فيها مما شأن القول الشعرى أن يتلقا به ؛ ويختلف بحسب اختلاف الألسنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف ؛ ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له فيها يلقي بها وما نعمل عليه ؛ ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيها يلقي بها من الأوصاف والمات ...» (١١٩) .

● القصيدة

وقيل أن فرغ ما نحن فيه ، وما قدمناه - موجزين - عن بواكير المصطلح النقدي ، فإنا نشير - على عجل - إلى اضطراب مصطلح «القصيدة» عند «ابن سلام» وهو يرد - متفرقا - عن سواه - عما سيل - في موضعين . ولا نشأنا استيفاء فيما لا بُدَّ فيه ، ولا حاجة

قصيدنا من جملة كل ريب
وعصير ثم أجمننا السيوف
وأعزها :

ونردى اللات والعزى وودا
ونسلبها القلائد والشنونا

ويذكر «ابن سلام» و«صربون شاس» ، ثم يقول : «وقال عمرو بن
كلمة له » (ذكر منها خمسة أبيات) على حين يذكر «القالي» سبعة أبيات
[جـ ٢ ص ٢١١] توفيرا على حصة ، وزاد القالي بيتين ، وقد ذكرها
ابن قتيبة كذلك ، [جـ ١ ص ٤٣٧] .

وتتعدد الخللج لما قلناه . ومنها — فحصب — بيان حموية التفرقة
بين «الكلمة» أو «الأيات» أو «القصيدة» ، وإن كان قيل على حسب
استقرار التصور إلى أن «ابن سلام» جعل الترادف واضحا بين
الكلمة والقصيدة ، ولكنه يمدو خطأ بين ما يطلق عليه «كلمة» وما
يطلق عليه «كلمة طويلة» . ويمرغنا بذلك التنازع الشعرية التي يذكر
«ابن سلام» بعضها منها لا تجعلنا نطعن إلى تفرقة بين «كلمة»
وه «كلمة طويلة» ، فليس سبيل المثال ، نجاه مرة يقول : «ومن
شعره — بقصد حسان بن ثابت — الرابع الجيد ما مدح به بني جفنة من
حسان ، ملوك الشام في كلمة» (١٣٣) . وبعد أن يذكر خمسة أبيات
يقول : «وقال في الكلمة الأخرى الطويلة» . وسين يذكر «الحسين»
يقول : «وهو شاعر ، وهو يقول في كلمة له طويلة» (١٣٤) . ويتكرر
ذلك في حديثه عن «النايفة الجملية» ، وعن «أبي الصلت» ، وعن
«السوالة» ، وعن «كعب بن الأشرف» ، وعن «شريح بن عمران» ،
وسواهم .

وهو — كذلك — يصنع لما يطلق عليه «قصيدة» ، وما يطلق عليه
«قصيدة طويلة» . يقول : «أتشفتي . . . جبري :

إننا لنسلم ما أبوك بحاجب
فلنقتل بأهلك من بني دهمان

ثم يعلق قائلا : «وهي قصيدة . . . » . وهو إذ يذكر بعد ذلك قول
جبري للأخطل :

رشتك جملش سكرأ بفلس
فلا تهنيك رشوة من رشاك» (١٣٥)

فإنه يعلق — هذه المرة — قائلا : «وهي قصيدة طويلة» .

ومها يمكن من أمر فإن ذلك لا يخل ملحظا مؤثرا ، أو اصطلاحا
مضللا ، وإنما يظل ذلك كله في إطار استخدام لئوي يتبادل فيه
الكلمات مرارها .

له في اتباعه ، وقد دفعه ذلك إلى تناقض الروايين حول أولية من
وقد الفصلان ، وإنما جئنا بيان ذلك التنازع .

إنه يذكر في نصح الأول قوله : «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر
إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته» ، وإنما قصدت الفصلان ، وطول
الشعر على عهد عبد الملط ، و«عالم بن عبد مناف» (١٣٦) . ويقول
في نصح الآخر : «وكان أول من قصد الفصلان ، وذكر الوقائع ،
المهلل بن ربيعة التميمي في قتل أخيه كليب بن وائل» (١٣٧) .

ولا جئنا — كما قلنا — اضطراب الروايين ، وقد لاحظنا إلى
صحتها . وإنما جئنا أن هناك تفرقة بين مصطلح «الأيات» ومصطلح
«القصيدة» ، وكان واضحا — كما جاء في موضع آخر عما سبق — التفرقة
بين «الرجز» و«القصيدة» في قول «عشام القرظي» : « . . أنا راجز وهو
بفضد ، والرجز لا يقوم للقصيد في الجهد» . . .

ولكن «ابن سلام» في حده من نصوصه التالية ، يستخدم «كلمة»
مرادفة لمصطلح «قصيدة» ، ونجد ذلك في أكثر من موضع مما يلي :
وإن كنا نذكر أنه قد أطلق «الكلام» على «الشعر» في حديثه عن «طرفة»
و«عبد بن قيس» : « . . فلما قل كلامها ، حل عليها حل كثير» .
ولكن السؤال ظل قائما : متى تصبح «الأيات» قصيدة ؟ وهل يكون
قوله : «وطول الشعر» توضيحا أو تفسيرا لقوله وقصدت الفصلان ؟
ويرد سؤال آخر : ما الفرق بين مصطلح «قصيدة» ومصطلح «قصيدة
طويلة» ؟ ولا تساعدنا التصور الشعرية التي تعرض لما أطلق عليه
«ابن سلام» «قصيدة» مرة ، و«قصيدة طويلة» مرة أخرى ، لأن كلا من
تلك التصور يتبنى بطول ملحوظ .

إن «ابن سلام» يذكر — كما سبق — ما يؤكد ذلك الاضطراب
الواضح ، فهو يأتي بأربعة أبيات يقدمها بقوله : «وكعب بن مالك ،
شاعر جيد ، قال في يوم أحد كلمة :

فجئنا إلى سرج من البحر وسطه
أحابيش مهبم حمر ومشتع
ثلاثة آلاف ونحن نصبة
لثلاث مئين إن كثرنا ولربيع
فراحوا سراعا موجهين كلهم
جهنم هراقت ماء الريح مقلع
ووحشنا وأغترنا تطائنا كائننا
أسود على لحم ببيشة قلع» (١٣٨)

ويستخدم «ابن سلام» مصطلح «كلمة» في حديثه عن الشاعر
نفسه ، ويذكر هذه المرة خمسة أبيات يقول : « . . وقال بعد ذلك في
كلمة أيضا . . . وأولها :

بالدياج ، وما بالغار ميج بالكسر والتشديد ، أي ما من أحد .
وعرف ذلك لا يستعمل إلا في التنقيص ، قال ابن جني : هو فصل
من لفظ الدياج وسننه ، ذلك أن الناس هم الذين يشئون الأرض ،
ويحس حسن . وعلى أيديهم ويصارتهم تحمل .
والدياجات : الخطان .. ودياجة الوجه ودياجة : حسن بشرة .
(حافة ميج)

(٤) ، (٥) : نفس صفحات ٦١ ، ٤٧ .
(٦) الأملال ج ٣ .
(٧) ، (٨) : طبقات ، ص ٢٢٣ ، ص ٥ .
(٩) : الشعر والشراء ج ٢ ص ٦٩٣ .
(١٠) ، (١١) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) : طبقات ، ص ٧ ،
٦ ، ٢٦ ، ٧ ، ٢٤٤ ، ٤٧ ، ١٤ .

(٨٣) : حاشي ص ٥٦ ص ٣٩ .

(٨٤) : حاشي ص ٣٩ .

(٨٥) : حاشي ص ٣٩ .

(٨٦) : الأملال ج ٢ ص ١٣٠ .

(٨٧) : الموضع ص ١٠٦ .

(٨٨) : اللسان مادة عطل .

(٨٩) : الطبقات حاشي ص ١٠٤ .

(٩٠) : الطبقات حاشي ص ١٠٥ .

(٩١) : الطبقات حاشي ص ١٠٤ .

(٩٢) : الطبقات حاشي ص ٥٥٤ .

(٩٣) : الطبقات ص ١٣٢ .

(٩٤) : الطبقات حاشي ص ١٣٢ .

(٩٥) : الطبقات ص ٦٤٨ .

(٩٦) : نفس ص ٧٧٠ .

(٩٧) : نفس ص ١٠٥ .

(٩٨) : الطبقات حاشي ص ١٠٥ .

(٩٩) : الطبقات حاشي ص ١٣٦ .

(١٠٠) : نفس ص ١٢٥ .

(١٠١) : نفس ص ١٢٤ .

(١٠٢) : نفس ص ٦٦ .

(١٠٣) : الطبقات حاشي ص ٦٦ .

(١٠٤) : نفس ص ١١٤ .

(١٠٥) : نفس ص ١٩٥ .

(١٠٦) : نفس ص ٥٦ .

(١٠٧) : شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص ٦ .

(١٠٨) : الطبقات ص ٥٥ .

(١٠٩) : نفس ص ٦٣ .

(١١٠) : نفس ص ٥٦ .

(١١١) : اللوازنة ص ٤١٣ .

(١١٢) : الوساطة ص ٢١٠ .

(١١٣) : الطبقات ص ٨٩ .

(١١٤) ، (١١٥) ، (١١٦) ، (١١٧) ، (١١٨) : نفس الصفحات ٥٢ ،

٥٢ ، ٣٧٤ ، ٦٥٩٢ .

(١١٩) : مباح اللفظاء ، ص ٢١٧ .

(١٢٠) ، (١٢١) ، (١٢٢) ، (١٢٣) ، (١٢٤) ، (١٢٥) : الطبقات ، صفحات

٦١ ، ٢٩ ، ٢٢ ، ٢١٨ ، ١٨٦ ، ٤٥٦ .

(١٧) : الموضع ص ٣٠٨ .

(١٨) ، (١٩) ، (٢٠) ، (٢١) ، (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، (٢٥) ،

(٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) ، (٣١) ، (٣٢) ،

طبقات الصفحات ٥٩ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ١٠ ، ١٣ ، ٤ ، ٧ ، ٢٣ ،

٢٤٧ ، ٤٦ ، ٢٥٠ ، ٤٣٥ ، ٥٥٧ ، ٥٥٤ .

(٣٣) ، (٣٤) ، (٣٥) : الموضع ، صفحات ١٧١ ، ١٧٢ ،

١٧٥ .

(٣٧) ، (٣٨) ، (٣٩) : الطبقات ص ٥٨ ، ٥٨ ، ٥٩ .

(٤٠) : لقل السائح ج ٣ .

(٤١) ، (٤٢) ، (٤٣) ، (٤٤) ، (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ،

(٤٩) : الطبقات الصفحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٥١ ، ٩٧ ،

١٢٨ ، ١٣٨ ، ١٤٧ .

(٥١) : الموضع ص ١١٩ ، ١٠٣ .

(٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) ، (٥٦) : الطبقات الصفحات ٢٥ ، ١٣٦ ،

١٣٢ ، ٥٥٢ .

(٥٧) ، (٥٨) ، (٥٩) : الموضع ، ص ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٤٣٤ .

(٦٠) : الشعر والشراء ص ٥٤١ .

(٦١) : الطبقات ص ٥٥٩ .

(٦٢) : نفس ص ٣٦١ .

(٦٣) : الموضع ص ١٨٥ .

(٦٤) : نفس ص ١٨٦ .

(٦٥) : البيان والتبيين ج ٢ ص ٩ .

(٦٦) : الطبقات ص ١٦٠ .

(٦٧) ، (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ، (٧٣) ،

الصفحات ٢٧٥ ، ٣٧٥ ، ٣٧٥ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨٥ ، ١٥٥ .

(٧٤) : البيان والتبيين ج ٢ ص ٩ .

(٧٥) : الطبقات ص ١٦٠ .

(٧٦) : الأملال ج ٩١ ص ١٥٧ .

(٧٧) : الطبقات ص ٦٩٣ .

(٧٨) : الموضع ص ٥٠٠ .

(٧٩) : الطبقات ص ١٣٥ .

(٨٠) : حاشي ص ١٣٥ .

(٨١) : نفس ص ٥٦ .

(٨٢) : حاشي ص ٥٦ .

وتجاء في السلسل .. الشيخ : التفنن والتزيين .. والدياج :

ضرب من الثياب .. طيلسان مديج .. هو الذي زينته أطرافه

وثائق

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
ابن مسعدة الأحمدي تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله
وصحبه أجمعين

كتاب العروض للأخفش

تحقيق ودراسة

سيد البحراوى

مراجعة

محمود مكي



مقدمة
لعمري على هذه المخطوطة النادرة قصة طريفة أود أن أبدأ بها مع القاري . لقد قضيت العام الجامعي ١٩٨٥ في مكتبات باريس ولندن أبحث عن مخطوطات العروض العربى ، على أجد فيها ما يساعدنى على حل مجموعة من المشكلات المثارة في مجال الدرس المعاصر لهذا العلم ، بعضها فى صنف مثل قضية الأساس الكمى / كيفى للعروض العربى ، وبعضها يتعلق بالأصول المعرفية والمنهجية التى أقام عليها التحليل بين أحد وتلاميذه هذا العلم .
ومن الطيبى أن اهتمامى كان موجهاً إلى العثور على أقدم المخطوطات في علم العروض . ولقد وجدت بالفعل بعض المخطوطات القديمة التى أأمل أن أستطيع تقديمها إلى القاري العربى في أقرب وقت ممكن . ولكنى لم أهمل على أى مخطوطة تنسب إلى تاريخ قبل القرن الرابع الهجرى . ومن ثم فقد بقى بيتا وبين عصر التحليل قرنان من الزمان .
وفي شهر فبراير ١٩٨٦ ، وقمت في مصالحتان في أسبوع واحد . فقد قرأت في الصحف اليومية خبراً عن إعادة جرد وتصنيف المكتبة الأحمدية بطنطا . ولم أكن أعرف ، وقد عشت بجوار طنطا نحو ثلاثين عاماً ، أن بالمسجد الأحدى مكتبة بها مخطوطات . وجاءت المصادفة الثانية حين وجدت إشارة في كتاب الأستاذ محمد العلمى والعروض العربى ، دراسة في التأسيس والاستدراك^(١) إلى أن ثمة مخطوطة للأخفش بعنوان " كتاب العروض " بالمكتبة الأحمدية بطنطا . فتوجهت إلى طنطا ووجدت صورة زكوغرافية من المخطوطة في مكتبة المعهد الأحدى ، وليس بالمكتبة الأحمدية ، وبعد شهرين من الإجراءات الروتينية حصلت على صورة من المخطوطة .



قد لا يحتاج القاري الغرب من علم العروض إلى تفسير لاهتمامى البالغ بهذه المخطوطة . فأي الحسن سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط) قد توفي في أوائل القرن الثالث الهجرى (إما ٢١١ أو ٢١٥ أو ٢٢١ هـ)^(٢) ، أى بعد وفاة التحليل بن أحد بنحو نصف قرن ، وقد عاصره ، لأنه وإن كان تلميذ تلميذه سيويه ، إلا أنه كان أسن من سيويه . وقد شاع عن الأخفش أنه قد خالف سيويه والتحليل في كثير من مسائل النحو ، والعروض ، وأشهر ما يشاع عنه أنه قد استترك على التحليل وزناً سلس عشر هو المتشارك . وهذا يعنى أن أهمية كتاب الأخفش تكمن في كونه أقرب مصدر في العروض إلى التحليل الذى ضاع كتابه في هذا الميدان ، بما يمتيه ذلك من إمكانية . نتاج لنا لأول مرة - لفهم الأصول الأولى لهذا العلم من واحد من مؤسسه ، وخصوصاً أن الكتاب الذى تقدمه اليوم ، ليس كتاباً في العروض المتعد كتلك الكتب التى تتناول بحور الشعر واحداً واحداً ، بل هو كتاب فيها يمكن أن نسبه أصول علم العروض .

ولعل استعراضنا لأبواب الكتاب التسعة يوضح ذلك ، وهى : باب الساكن والمتحرك . باب التثنية والجنيف . باب المجهاد . باب مطموس . باب جمع المتحرك والساكن . باب تفسير الأصوات . باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبيه العرب . باب تغيير أول الكلمة وآخرها . باب ما يحتمل الشعر مما يكون في الكلام وما لا يكون في الكلام .

فمن أسباه هذه الأبواب نستطيع أن نترك أن الأخص يقدم هنا الأسس الصوق^(٣) والمبجى للعروض العربى ..

غير أن أهمية الكتاب تجلوز ذلك إلى أمر آخر مهم ، وهو أنه يضعنا في قلب الحركة العلمية التي واكبت وضع العروض ، والمضاهيا الخلافية التي كانت مثارة ، وكان الأخص حلياً من أعلامها . ومن هذه الزاوية ، فإن الكتاب يقدم لنا - نحن المعاصرين - فائدة أكبر من الفائدة الأولى . لأننا من خلال هذه الخلافات ، نستطيع أن نستنتج الأسس التهجية والمعرفة التي تحكمت في واضعى العروض ، كما نستطيع أن نميز الثغرات التي وقعوا فيها . وهذا الأخير يحقق شرطاً جوهرياً للمعرفة العلمية المعاصرة بالتراث . فنحن لسنا ميّداً له ولا مقدسين ، بل نحن نسعى إلى الحقيقة العلمية التي تفيد واقعنا ومشكلاتنا المعاصرة ، شريطة أن تكون هذه الحقيقة علمية وموضوعية قدر الإمكان ، ودون أن نسقط عليها توجهاتنا وآرائنا . وهذا ما ستحاول الالتزام به في دراستنا التالية ، التي تتناول ما جاء بالمخطوطة في ضوء أهمية الكتاب التي أشرنا إليها سابقاً .

والمخطوطة التي بين أيدينا مخطوطة صغيرة الحجم ؛ إذ تتكون من أربع عشرة ورقة أو سبع وعشرين صفحة ؛ كل صفحة منها تتكون من خمسة عشر سطراً ، مكتوبة بخط نسخ جميل وواضح . وعلى غلافها الخارجى :

كتاب العروض
للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
بن سعد الأخص تقمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاء سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم
وعلى آله وصحبه وسلم

وأصلها كتب . « العروض والقوافى » كامل ١٥ مطرة . ثم عاتم المكتبة الأحمدية . وأعلاما رقم ح/٣٨
٤٨٦٥ هـ .
أما الصفحة الأولى فلها تبدأ هكذا :

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يَسْرَ وأمن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى (آله وصحبه أجمعين . هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره .. » .

وفي الصفحة الأخيرة : « وأجزنا قل في الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس ، لأنه إن جاز في العروض فهو في الضرب أجز . والله أعلم . تم . » . وفي الهامش : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » .

وبعد ذلك جاء بخط مختلف :

جمع أسبا [هـ] في البحور في قوله

طويل سعيد والبسيط والواو وكامل أمزاج الأراجيز أرسل
سريع سريع والتخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل (؟)

والواضح من اختلاف الخط والحلل النحوى في البيت الثانى أن هذا الجزء الأخير مضاف إلى المخطوطة وليس جزءاً منها ، بل جاء من قارئ على سبيل التسهيل كما هي طريقة الشروح والحواشى .

وليس في المخطوطة أية إشارة إلى النسخ أو تاريخ النسخ ، ولم نستطع أن نحدد بدقة في أى عصر تم ، وإن كنا نظن أنه ليس موطناً في القدم . ففى الكتاب إشارة إلى التبريزى (المتوفى في ٥٠٢ هـ) والحنى (القرن التاسع) . وفي المخطوطة أربع صفحات مطبوعة نتيجة لتآكل أوراق أصل المخطوطة ، هي الصفحات ٤ ، ١٤ ، ١٥ ، وبعض كلماتها واضحة . ولكننا لم نستطع قراءة معظمها الأهم ؛ ولذلك فضلنا نشر المخطوطة بدونها إلى أن يتيسر لنا العثور على أصل المخطوطة .

أما في التحقيق فقد التزمنا للمعجم الذي يرى أن التحقيق هو محاولة الوصول إلى النص ذاته مفروفاً واضحاً دون تدخل . فلم نتدخل إلا نادراً وفي حدود وضع حرف أو كلمة زيادة حتى يتضح المعنى أو حتى يصح التركيب النحوي للجملة . ووضعتنا كلمات الزائد بين مقوسفين [.] . وكان تدخلنا الأساسي في وضع علامات الترقيم وفي التوسيم إلى فقرات ، وهي شاملة - تقريباً - في المخطوطة وقد وضعتنا خطأ مائلاً (/) عند نهاية كل صفحة من المخطوطة ، ووضعتنا في هامش الأيمن - موازياً لها - رقم الصفحة للمتجهة .

أما تخريج الشواهد الشعرية فقد أنجزنا معظمه ، وقليل منه لم نتوصل إلى معرفة قائله فأرجأناه حتى يتيسر لنا ذلك .

وقد أخذنا بالنص المحقق فهأرس بالشواهد والأعلام والمصطلحات .



بقيت بعد ذلك مشكلة وحيدة لم نستطع حلها حسماً تماماً ، وهي التأكد من نسبة المخطوطة إلى الأخفش . فكما رأينا في وصف صفحة الغلاف ، النسبة إليه واضحة لا لبس فيها . وفي كيب التراجم التي ترجمت للأخفش إشارات واضحة إلى أن للأخفش كتاباً في العروض ، وبعضهم يثبت له كتاباً ثانياً في القوافي^(١) ، ولكن ليست هناك أية إشارة إلى مكان وجود هذا الكتاب . وكثير من القضايا والآراء التي وردت في هذه المخطوطة تتفق مع ما جاء في كتابه عن القوافي ، وما روى عنه من آراء في الكتب الأخرى^(٢) . ولكن المشكلة تأن من أن هذه المخطوطة لا تذكر الوزن السادس عشر الذي قيل إن الأخفش تدارك به على الحليل .

ولهذه المشكلة عدة تفسيرات : فإما أن يكون هذا الكتاب جزءاً من كتاب أشمل ضاع جزءه الآخر ، وإما أن يكون جزءاً من كتاب عن العروض والقوافي معاً ، وإما أن تكون نسبة الكتاب إلى الأخفش خطأ ، أو أن يكون ما شاع عن استنساخ الأخفش غير صحيح .

وثمة من الأدلة ما يدعم الاحتمالين الثتن والرابع . ففي هامش الصفحة الأخيرة من المخطوطة ، رأينا عبارة : « انتهى من أول القوافي إلى آخرها » ، وربما يكون في هذا إشارة إلى أن الجزء الخاص بالقوافي كان ثانياً لهذا الجزء . كما أن صفحة الغلاف تحمل عبارة : « العروض والقوافي » ، ويبدو أنها بنسب أمين المكتبة ، وربما يكون قد اعتمد على عنوان الكتاب ، الذي ربما يكون قد كان « كتاب العروض والقوافي » ، ثم تآكل جزء « القوافي » وقطع ورقة الغلاف . أما الاحتمال الرابع ، فيدعمه رأى عبد الحميد الراضي الذي يميل إلى عد وضع الأخفش لبحر التتدارك أسطورة زائفة^(٣) .

فلذا نتيينا هذه الأدلة على هذين الاحتمالين أمكننا القول بأن المخطوطة صحيحة النسبة إلى الأخفش ، وقد تكون جزءاً من كتاب عن « العروض والقوافي » معاً، وعلى أية حال فنحن لا نعد هذا الرأي مائلاً ، بل مستراجع عنه ترجيحاً تاماً إذا ظهر ما يفي به .



وأخيراً فقد أتاح لي اكتشاف هذه المخطوطة وتحقيقتها ودراستها منحة عظيمة لأن اعتقد أن فيها فائدة كبيرة لعادسي العروض والأصوات ، ربما تصل إلى حد إعادة الاكتشاف . كذلك أتاح لي هذا العمل منحة مصاحبة أستاذتي الجليل الدكتور عمود على مكي في أثناء مراجعته للتحقيق ، تلك المراجعة التي ألفتني - وألف القاري - بها الدكتور . وأرجو أن يقبل أستاذتي الكريم الدكتور شوقي ضيف الشكر على ما قدمه لي من معلومات كثيرة ومفيدة عن الأخفش .

- (١) صاهر عن دار الثقافة بالدار البيضاء . للفرح ١٩٨٣ .
- (٢) راجع من الأخفش : كتاب الفهرست لابن النديم . تحقيق رضا الجند .
- أخبار الأخفش المجاشعي .
- ويروكلمان : تاريخ الأدب العربي ترجمة د. عبد
- الحليم الطوط دار المعارف ط ٤ - ح ١ - ص ١٥١ .
- د. عبد السلام هارون : تحقيق « كتاب » سيويه .
- المجلة المصرية للكتاب ١٩٧٧ - ح ٢ - ص ٤ .
- (٣) ومن هذه الزاوية مهم مفيد جداً لملاية الأصوات .
- (٤) حقق هذا الكتاب عزه حسن . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ .
- (٥) راجع عبد المولى . المرجع السابق ص ١٩٣ وما بعدها .
- (٦) في كتابه « شرح نغمة الحليل » ص ١٧ - ١٨ . نغلاً عن المولى ص ١٩٧ .

الدعوة

المعروض العربي في ضوء كتب الأختش

وغيب للمعركة الكافية بكيفية وضع العروض والظروف والملازمات والأفكار التي تحمكت في وضعه .

إن تحقيق القطعية للمعرفة مع الظاهرة المدروسة ، أمر ضروري في العلم . ولكن نتقها لأبد من الاستقلال عن هذه الظاهرة ، والوقوف بعيداً عنها ، وليس بداخلها . وهذا يعني ضرورة معرفة حدودها وإبعادها المختلفة بدقة . وهذا كله لم يتوافر لنا حتى الآن على نحو دقيق ، لغياب هذه المعرفة الأخيرة بحلول علم العروض وأبعاده .

في هذا الإطار أرى أهمية كتاب الأختش الذي تقدمه اليوم ، فيه بعض هذه المعرفة ، معلومات كثيرة ومفيدة عن كيفية وضع العروض ، والمشكلات التي أحاطت به ، عن الأساس الصوري للإيقاع ، وعن التوجهات المنهجية التي حكمت وأضحت العروض وآثارها المختلفة .

١

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض . تقول إحداها : « قيل إن الخليل دعا بمكة أن يوزق علماً لم يسبقه أحد إليه ، ولا يؤخذ إلا عنه . فلما رجع من حججه فتح الله عليه بعلم العروض »^(١) . وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الأصمعي : « وإنما اخترعه من علمه بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »^(٢) . وتقول ثالثة إن الخليل « احتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أصول قافيته »^(٣) . وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) إن الخليل قد « أطلق على علمه اسم العروض تيمناً ببيتة مكة التي فيه العلم قواعد الوزن الشعري »^(٤) .

ومثل الروايات جميعاً تركزت على الخليل وإنجازته اللغوي ، حتى قيلو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقا وإلهام من الله . والحق أن هذا الأمر لا يتسق مع ما نعرفه عن الضرورة التي قلعت العلماء - ومن بينهم الخليل - إلى التدوين والتفتين في مختلف مجالات اللغة والدين ، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التي تروي عن معرفة العرب الجاهليين لإيقاع الشعر - إن لم نقل عروضه . من هذه الأخبار نص لابن نارس يقول : « والذي نضوله في الحروف هو سولنا في الإعراب والعروض ... فإن قال قائل : فقد تارتت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم في العروض ، قيل

العروض هو العلم الذي « يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره » كما يقول الأختش في بداية كتابه . وهذا التصريف الذي لا يتجلى منه كتاب عروض يحدد بدقة ماعية هذا العلم ووظيفته التي وضع من أجلها . لقد قام العروض باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي الذي عرف حتى وقت وضعه ، وفتحها في إطار عامة هي الأوزان الستة عشر ، وجعل منها ، ومن التغيرات للفتة التي تصيبها (الزخافات والمائل) معايير يقاس عليها الشعر اللاحق (بل السابق أيضاً) ، فإذا طابقتها صح ، وإن لم يطابقتها انكسر .

وما لا شك فيه أن العروض قد أدى الغرض الذي وضع من أجله خير أداء ، وقام بدور النظرية الأساسية ، وإن لم تكن الوحيدة ، في إيقاع الشعر العربي . وقيمت النظريات ، أو المحاولات الأخرى الكثيرة^(٥) أدنى منه بكثير ، بل إنها حتى غير معروفة لدى كثير من الدارسين . ومع ذلك فالعلم لأبد أن يشطور ، وبخاصة إذا كان مرتبطاً بحركة البشر وإنتاجهم ونشاطهم المتطور دائماً . ومع تطور هذا النشاط والإنتاج لأبد أن تزداد المعرفة العلمية بها وتتطور .

فمع تطور الشعر العربي . وبخاصة في العصر الحديث ، ظهرت حركة من الدرس الجديدي لموسيقى الشعر العربي لإيقاعه ، وصل بعضها إلى حد تسمية نفسه بـ « نظرية جديدة في العروض العربي »^(٦) ، أو « تحويل جديدي لعروض الخليل »^(٧) . وكان هم هذه الدراسات الأساسية كشف قصور النظرية الخليلية عن إدراك كل مكونات البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ومحاولة استكمال هذا القصور ، وتوسيع حدود الوظيفة التي انتصر عليها العروض ، لكي تنجح إلى إدراك العلاقة بين الإيقاع والمعنى^(٨) .

ولقد حققت هذه الدراسات إنجازات مهمة في هذا الميدان ، غير أنها - فيما أرى - لم تستطع بعد أن تحقق لنفسها شرط النظرية العلمية ، وقيمت في حدود الفروض العلمية التي يمكنها أن تكون - في المستقبل - نظرية حقا . وثمة أسباب عدة وراء هذا الضعف ، بعضها يرجع إلى الدارسين أنفسهم ، وبعضها يعود إلى اللادة نفسها . ونستطيع أن نجد السبب الأساسي ، الذي يشمل بقية الأسباب ، في أن الدارسين لم يستطيعوا بعد أن يحققوا شرط القطعية للمعرفة الصحيحة مع العروض . فجميعهم أقام أفكاره على أساس عروض الخليل ، وليس على الواقع الشعري الذي اعتمد عليه الخليل ، ولا - لا الخليل ، وهم - في الوقت نفسه - لم يدرسوا الخليل دراسة وافية نظراً لغياب كتابه ، وغيب للمعركة التي اعتمد عليها ،

بين (تحييمهم) وطرقات الصفاوين على النطس، ومن طرفية التخليل والتوافق الرياضية لكي يقيم دوائر الحس، كما أفاد منها في معجمه العين. غير أن المشكلة التي تبقى بعد ذلك هي: أي هذه المصارف كان الأساس، وأيا طغي على الآخر؟ وبعبارة أخرى: كيف تكون نموذج التحليل النظري؟ وكيف أتأم العلاقة بين هذا النموذج (الأزواج والدوائر) والواقع الشعري؟ وأيا كان أولاً؟

هنا تأتي أهمية نص الأخفش في مخطوطه من كيفية وضع العروض . يقول من (١٧) : « أما وضع العروض فأنهم جمعا كل ما وصل اليهم من أبيات العرب فصرفوا عدد حرفها ساكنها ومتحركها . فابدا البيت المؤلف من الكلام هو الذي يسمي العرب شعرا . وما وافق هذا البيت أبيات الستة العروض في عدد حرفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما عاقله وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا » . وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى الأولية الواقع الشعري المنسوج من العروض ، وقدم الأساس الذي وضع عليه العروض . فرب أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التي افتتحت عليها العروض والفرضية لهذا الواقع الشعري أي مشكلة العلاقة بين السماء والفرضية ، وهذه مشكلة تؤجل منتهاها إلى حين .

والأمر المهم الذي نستخلصه من النص ليس إعطاء الأولوية للواقع الشعري فحسب ، بل إعطائها كذلك للنص الشعري على الأساس العمودي ، لا الموسيقي ولا الرياضي ، أي للموضوع . أي أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وسكنة .

أقول الحقيقة في أول الكتاب : « هذا كتاب ما يصرف به وزن الشعر واستقامته من اتكساره » فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل . وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسمية لفضاء الحروف والأصوات . وتتم هذه الأبواب الستة بقوله في ص ٩ : « ولما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتاليته ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرايز ، الآخر منها ساكن نعمل نحو . . . ثم يأخذ في ذكر الأساليب والأوزان .

1

إن الأخصش - فيما سبق - يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس صوت لغوي ، وليس على أي أساس آخر - على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض . أي أن الأساس كان الواقع اللغوي/ الشعري وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الحليل ، وإن كان الأخصش يسيحلون - في نصوصه التالية - أن ينقل كثيراً من أهمية الدور الذي لعبته الرياضة أو الدوائر الحليلية .

غير أن الأخص لا يكتفى بهذا التحديد ، بل يعمل لهذا الأساس الصوتي معنى معيناً ، إذ يأخذ منه الجانب الكمي عمل وجه الخصوص . يقول في ص ١٦ : « والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون صمغوماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً » . ويشمل هنا إدراك واضع أصوات اللغة - أي لغة (١) - ساكن (موقوف)

له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول إن هذين العلمين قد كانتا قديماً ،
وأتت عليهما الأيام وتلا في أيدي الناس ، ثم جددتها هذان
الإيمان ... وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعلّقاً بخلق
أهل العلم على أن المؤمنين لا سمحوا القرآن قالوا : لو قال منهم - إنه
شعر ، فقال الوليد بن المغيرة عليهما : لقد عرفت ما يعرفوه
عند بل أن أقره العلم ، هزجه ورجزه وكذا ، فلم أره بشيء
من ذلك . أتيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بصور الشعر ؟^(١)

وما يمتد إلى نص ابن فارس - يفض النظر من جهة لطيفة عمل الجليل - هو الإشارة الواضحة إلى معرفة الجليليين بقواعد المزج والرجز وكذا وكذا وكذا. وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلاً وفوضواً وقلة لاغش في كتابه «القولان»^{١٤}، يقول فيه: «سمعت كثيراً من العرب في القفر من جميع الشمر يجررون ورجل ورجز. أما القبط فالتويل والبسط والتام والكامل التام والمليد التام والوافر التام والرجز التام. وهو ما تفتي به الركان، ولم نسمعهم يتفنون إلا بهذه الأبيّة. وقد رجم بعضهم أنهم يتفنون بالتحفيف. والرجل كل ما كان فيه هذا من الشمر، وفيه الرجز، فهو رمل. والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترجون به في عيولهم وسوقهم، ويعدون به»^{١٥}.

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف تفصيلاً الفارق بين أنواع شرهم ، وبين أوزان بلد الشر . وهذا ما شككتنا في دقة رواية الأخصر عن (كثير من العرب) ، ويشير لدينا احتمال أن تكون معرفة الأخصر العربية قد تفحصت في الرواية . طبعاً إن نأخذ أن ضيف إلى معرفة العرب هذه ، معرفة أخرى لغيرهم . والنص له أوزان ، إحداهما يدخل الأخصر في سلسلة استنادها . يقول أبو بكر محمد القاضي : « نكاد نجزه الخليل تكون مسمومة من العرب ، فإن أبا الحسن الأخصر روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن المرض ، فقلت له : هل عرفته ما أصلاً . قال : نعم ، مررت ببلدية حايا ، فبينما أنا في سوقها ، إذ بشرت شيخاً على باب معلم غلاماً ، وهو يقول له : قل :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم
نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فغفرت منه فسلمت عليه ، وقلت له : أيها الشيخ ،
مالذي تقول لهذا الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء
الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التحيم ، لقولهم فيه
نعم . قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة ،
فأحكمتها^(١١) .

ويكاد هذا النص - المهم - أن يكون أقرب التصريح إلى أحكام
الخط والمقل، وإذ عكته أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردها،
ويجعل لها نسفاً قريباً من التصور المقول. فالخيل من أحد القوى
العارف بالثقل والرافعة كان مشغولاً - كلمه صرصر - بحماية اللغة
والشعر والقرآن والحديث من اللحن، وذلك عن طريق وضع القواعد
والقوانين العلمية. ومن الطبيعي أن ينفذ بكل ما يصرف في غفلت
الحالات. ومن ثم فقد أتاه من جملة الأعمال العرب، ومن المطبقة

ومتحرك وحركة ؛ أي التمايز بين الصلوات والصلوات الطويلة والتقصير . ويقول في ص ٨ : « فمثل الأصوات في تأكيدها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة » . ويقول في ص ٢ : « الساكن أقبل من المتحرك » . وفي ص ٦ - ٧ : « الساكن أقبل الحروف والعطفها ، وهو حرف ميت » . وفي ص ٨ : « كل متحرك فهو تجميع ، والساكن مد » .

في هذه النصوص جميعاً ، يقيم الأخصش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا . فالمتحرك يساوي - كميًا - ساكن + حركة ؛ أي ساكن يتحرك . فالحركة (شبه الصلوات) أقلها كميًا ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذي هو أطولها جميعاً . [ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه بعد لذل (كذا) (ها) ساكنًا !] .

ويتنقل الأخصش - بعد ذلك - من الوحدات العصرية (الفونيمات) إلى وحدة أكبر . فيقول في ص ٨ « وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يصلح بما قبله ولا بما بعده حرفان ؛ الأول منها متحرك لأنه لا يتبدأ إلا بمتحرك ؛ والثاني ساكن لأن كل ما نطق عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحوها ، ونطق ... وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليها ساكنًا ، تقول في قط : قط تفضل الطاء ، وتقول في ها : هاء تدم الألف » .

يصل الأخصش هنا إلى مفهوم القطع ، الذي هو أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة . وهو يجسد نوعين من المقاطع ؛ الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قط ها) ، والثاني هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قط ها) . ولكن ليس في النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وإن كان يمكننا عد مصطلحه (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكوينه من وحدتين صيريين هما الساكن والحركة . وكما هو معروف ، فللقطع - في علم اللغة الحديث - وحدة قياس كمي أساساً .

إن الأخصش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحي لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة في التقسيم . وليس مما هنا إعطائه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذي لم يظهر في الدراسات العربية - غير العروضية - إلا بعد ذلك بقرن وربعاً أكثر^(١٣) . ولكن مما يظهر الأساس الكمي للأصوات ، وهو الأساس الذي بنى عليه الوحدات العروضية العصرية ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى في نعمة التي بنى على السبب والذئ يقول في : « ولما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو قل . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منها ساكن ، وهو كل موضع يميز فيه الزخاف . وقد يقرن السببان فيكون قل قل . وهو صدر مستعلن ، وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين . فيكون سبب في أول الجزء وبسبب في الآخر . ويكون السبب للثوري متحرك الثاني ، فيكون قل قل نحو صدر متضامن وآخر مضامتن .

« فلما الودت فهو الوضع الذي لا يجوز فيه زخاف ، وهو ثلاثة أحرف . ولما الودت المجموع فهو قلل نحو علن من مستعلن . والودت المفروق فهو قلل نحو لات من مفعولات » ص ٩ .

هنا يربط الأخصش بين التقسيم (القطعي) والوحدات العروضية العصرية ، ويذكر منها السبب والودت ، ولكل منها نوعان . فالسبب قد يقرن ، وقد يفرق . أي قد يتوالى السببان وقد يفترقان . فيأين واحد في أول التفعيلة والآخر في آخرها . وهذا النوع الثاني قد يتحرك تأنيبه (ويعرف عند العروبيين بالسبب الثقيل) فيكون ما يسميه العروزيون بالفاصلة العصرية (ثلاث متحركات و ساكن) . أما الودت فهو إما مجموع وإما مفروق .

الواضح هنا أن الأخصش يذكر من الوحدات العروضية ثلاثاً فقط من ست ، فلا يذكر السبب الثقيل (وإن ذكر مضموناً) ، والفاصلة العصرية (وإن ذكر مضموناً) ، والفاصلة الكبرى . وإذا كان إجمال ذكر السبب الثقيل غير مبرر ، فإن إجمال الفاصلتين مبرر لأنها تتكونان من الأسباب والأودت ولا داعي حقاً لذكرهما إلا مبالغة في التجريد كما يفعل العروزيون . كذلك نلاحظ ألا الوحدة الوحيدة التي تلتقي بالأساس الصوتي الذي بناه الأخصش هي السبب . أما بقية الوحدات فهي لا تصلح لأن تكون مقاطع ، وإن جاز تقسيمها إلى مقاطع .

الواضح من هذا النص أيضاً أن الأخصش يتعرف بالودت المفروق ويستشدد بتفعيلة مفعولات . بل إنه في موقع آخر يطلب إلى أن « أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينها ساكن ، أو متحركين بين ساكنين » ص ٦ .

ويرغم أن الأخصش لم يذكر « كتابة » فاع لا تن ولا متسع لن مفروقات الودت ، ويرغم أنه لم يذكر هذه التفعيلات (أو الأجزاء كما يسميها) ، فإننا نستطيع القول بأنه بعدها عشرة . غير أن هناك نصاً في آخر الكتاب في ص ٢٤ - ٢٥ ، يقول فيه : « ما أرى أصل مستعمل فيه [أي الخفيف] إلا مفاعلاتين زائدة ، كما أن الأولى مفعولات زائدة عندي . وسبب الزيادة كما جاز النقصان . وبذلك على ذلك أن تمامها يقيح » . ولهذا النص أهمية من أكثر من زاوية . الأولى خاصة بمسألة الأصل والفرع ، وكيف يمكن أن يكون الفرع زائداً عن الأصل ، وتلك ستزجها قليلاً ، ونهتم هنا بما يخص مفعولات التي يبنى عليها أصليتها ويرى أنها فرع لأصل هو مفعولات بزيادة الواو . والنص يرحى بأنه يتحدث عن مفعولات بإطلاق (وهي تأتي في النسخ والمقتضب والسرير) ، فهل يعنى ذلك اعتراضه على وجودها بين التفعيلات ؟ وأليس يعنى ذلك تناقضاً مع ما سبق أن أشرنا إليه من نصوص ؟ هذا يحتمل وبخاصة في مفعولات التي يكثر حولها الخلاف من قبل العروبيين^(١٤) .

وعلى أية حال ، فإن اعتراضه (مفعولات) في حد ذاته ، وذهابه إلى أن مستعلن في الخفيف أصلها مفاعلات ، يشيران إلى قضية مهمة في فكر الأخصش وفي العلاقة بينه وبين الخليل ، وهي مشكلة تخص الحدود التي يلتزم بها في الابتعاد عن النصوص من أجل التجريد . إن جميع الشواهد التي جاءت للنسرح تأين فيها مفعولات بدون الواو . ومفعولات في السريع دائماً تأتي فاعلات . والمقتضب إذا سلم هو ذاته من التشكيك ، لا تأين في مفعولات سليمة إلا نادراً . إن هذا يعنى أن مفعولات هذه جاءت إلى المرض من باب حرص الخليل على الدوائر والتجريد ، وليس لأنها قد وردت في النصوص التي سمعها أو استقرأها .

إن الأخصش لم يذكر مصطلح الدوائر في كتابه بأي حال من

من هذه المعايير نستطيع أن نستنتج أن الزحف ، الذي خصصه لثلاث الأسباب وليس للأوزان ، [وإن كان قد جاء ما يناهض ذلك قبل بعد (ص ٢٦)] ، ليست عيوباً أو أمراضاً ينبغي التنصت فيها على جزء من بناء الشعر الذي جاءه من العرب . بل ربما نستطيع أن نستنتج لها وظيفة أو وظائف محددة كما ستري . ولكن الأخص يضع مجموعة من الضوابط لهذه الزخافات ، بحيث لا تكسر بنية التفعيلة (المعايير ١ ، ٢ ، ٣) ، ولا تؤدي إلى الاشتباه بين البحور (معايير ٦) ، بالإضافة إلى بعض الضوابط التي يمكن عدّها توفيقاً لا تؤسس على حقائق خاصة بالتفعيلة أو البحر (معايير ٤ ، ٥) ، ثم بعض المعايير التي يمكن عدّها معايير عامة هي أقرب إلى توظيف للزخاف منها إلى القيود عليه : (٧ ، ٨ ، ٩) .

أما بنية التفعيلة فمن الواضح أن شرطها الأساسي هو التوازن بين الحركات والسكنات ، وهذا يتضمن ضرورة وجود رتد فيها ، إما مجموع أو مفروق . وهذا الرتد لا تحسه الزخافات إلا في الضروبة القصوى (في أوائل الأبيات مثلاً) ، لأن وجوده إذا جعل هذا الشرط (شرط التوازن بين الحركات والسكنات) ، متحققاً طوال الوقت . فالرّتد حركتان وسكنان ، فإذا بقي وحده زحف أسكن متحركاً — مثلاً — ظل التوازن قائماً ولم تطف السواكن على المتحركات . ولذلك كان لا بد أيضاً من منع الزخافين في بعض التفعيلات أو النص على كراهتها . وهنا تدخل المراقبة والمراقبة التثان أشار إليها الأخص كثيراً ، بهدف تحقيق هذا التوازن ، وبخاصة عدم غلبة السواكن .

إن الرّتد يعطي بعثاً واضحاً من قبل الأخص كما نلاحظ . ولكن هذا الاهتمام لا يجرى من الأساس الكمي الذي اعتصمه الأخص ، أي عدد الحركات والسواكن في التفعيلة أو البيت ، ولا يصلح لتصديق وجهة النظر التي يذهب إليها بعض الدارسين المعاصرين ، من أن اهتمام العروضيين بالرتد يعني إحساسهم بأنه نواة التفعيلة لأنه حامل الثبر فيها^(١٧) . فعمل النقيض من ذلك ، يقيم الأخص أهمية الرّتد — بوضوح — على أساس أنه يحفظ التوازن بين الحركات والسواكن ، كما قال في نص سابق : « وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبي على أساس متحركين بينهما ساكن أو متحركين على ساكنين » (ص ٩) ، أي أن النسبة إما أن تكون ١/٢ أو ٢/٢ أو ٣/٢ الأكثر . وهكذا يبقى الأساس الكمي واضحاً وأساساً ووحيداً لدى الأخص .

أما المعايير الأخيرة التي عدناها عامة لتوظيف الزخاف ، فإنها في غاية الأهمية لأنها تكشف عن معرفة الأخص الجليدية علينا بشأن شيوع بعض الأوزان ، كما أنها تكشف عن إحساسه ببعض الأوزان الأخرى من حيث خفها وثقلها . وفي هذا السياق نجد أربع مجموعات من الأوزان : أوزان يصعب بالحفة والسرعة ، وهي الخفيف والمتضارب (ص ٢٦) ؛ وأوزان يصعبها بالطول والقص ، وهي المنسرح والكامل (ص ٢٤ ، ١٩) ؛ وأوزان يصعبها بأنها كثيرة الاستعمال وهي المنسرح والسرير والرمول والرحز (صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣) ؛ وأوزان يصعبها بشدة (الشيوع وهي المضارع والمقتضب والمجث (صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) .

وإذا كان من الشائع أن الرّج والرمول يستخدمان في الغناء والحدا

الاحوال ، ولم يقل فيها رأياً صريحاً أو واضحاً . ولكن هذا النص ، والنص الأخر الذي ورد في كتاب الصوقي^(١٨) ، يشيران الاحتمال الذي عرضناه من قبل . وسوف نعود إلى مناقشة دلالاته الفكرية فيما بعد .

٣

ذكرنا في المقدمة أن الأخص قد قسم كتابه تسعة أبواب ، ستة منها للحديث عن الأصوات والحروف ، ثم انتقل إلى المرضض مضياً العلاقة بين العروض والأصوات — في اللغة المعادية . وفي الباب الأخير من الكتاب ، وهو يشكل أقل من نصفه بقليل (١٦ - ٢٧) ، ينتقل الأخص إلى الحديث عن ما يحتمله الشعر مما يكون في الكلام وما لا يكون في الكلام ، ليوضح الخلافات التي تنشأ بين الشعر والكلام المعادي ، بكثير من التصيلات الدقيقة المفيدة . ويتقسم هذا الباب إلى قسمين الأول منها يتناول ما عرفه بالعروض الشعرية ، مثل صرف المنوع من الصرف أو قصر المملود — الخ . وهذا القسم أقل أهمية — لدينا — من القسم الآخر ، الذي أخذ يتناول فيه الزخافات التي تدخل الأوزان الخمسة عشر (دون المتدارك ، وما فيها للمقتضب والمضارع اللذين ذكر المصنف أنه أكثرهما)^(١٩) ، ودون أن يشير إلى العلل من قريب أو بعيد ، وإن أتى ببعض بعضها .

والأمر المهم في حديث الأخص عن الزخافات الجائزة والممنوعة والمستحسنة في كل وزن ، أنه يقدم مجموعة من المعايير التي قد يبدو بعضها توفيقاً ، والبعض الآخر موضوعياً يعتمد على خصائص محددة في التفعيلة (الجزء) أو الوزن أو استخدام الوزن . وهذه المعايير تكشف كثيراً من الأصول المنهجية التي حكمت عمله — وربما عمل المحلل كذلك . ومن ثم فإنه من المفيد أن تستخرج هذه القواعد أو المعايير كما وردت في نص الأخص (صفحات ١٨ - ٢٧) :

- ١ - يشترط ألا تؤدي الزخافات إلى كثرة المتحركات . ولذلك منحوا حلف نون مفاعلتين (ص ٦) ، وألا تؤدي — كذلك — إلى اجتماع ساكتين في الحشو .
- ٢ - ألا يتوالى زخافان في التفعيلة الواحدة (ص ٢١) .
- ٣ - يفضل أن يزيح من الحروف ما يعتمد على رتد لا على سبب (يفضل حلف نون مضامين بدلاً من يها في المخرج (ص ٢٢ وغيرها) .
- ٤ - يفضل الزخاف في المصدر مثل ألف فاعلاتن ، وسين مستغلن في الرجز (ص ٢٣) .
- ٥ - يفضل حذف أول الرتد لا ثانيه ، لأنه أقبح ، ولأنه يلى موضع الاعتدال (ص ٢٦) .
- ٦ - ألا يؤدي إلى الاشتباه مع أوزان أخرى (ص ٢٣) .
- ٧ - لا يزيح الفرعى بل الأصل من التفعيلات .
- ٨ - تكثر الزخافات في الأجزاء طويلة الأجزاء حشر الحروف (المنسرح ص ٢٣) .
- ٩ - تكثر الزخافات في الأوزان التي يشيع استخدامها لدى العرب في الإنشاد والحدا والغناء (مثل الرجز والرمول والمنسرح والسرير) ، وتقل في الأوزان غير الشائعة كالمضارع والمقتضب .

فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تراخف في الجزء إلا في الموضع الذي وجبته مزاحفاً . وهذا النص الواضح الدلالة يقوضنا إلى الناحية الأخرى في التناقص ، وهي ناحية تتصل بطغيان حدود التجريد على حدود الواقع ، أو فرض القياس على السماع ، وهي مسألة منهجية مستأشها في الفقرة التالية .

٤

أوردنا - في الفقرات السابقة - مجموعة من نصوص الأخفش ، أثارت الانتباه إلى بعض القضايا المعرفية ، أجلنا مناقشتها حتى الآن . وهذه النصوص هي النص الخاص بكيفية وضع العروض ، والنص الخاص بالأصل والفرع (مفصولات / مفصلات . ومستغلن / مغلن) ، وما أثاره هذا النص من قضية تتعلق بالدوائر ، ثم النص الخاص بكيفية تقنين الزخافات . أما النصان الأول والأخير فهما يلتقيان حول قضية واحدة هي قضية السماع والقياس . وأما النص الثاني فغير قضية فرض التجريد على للموسم ، ولعلها ليست بعيدة عن القضية الأولى ، ولكنها مهمة فيما يتعلق بموقف الأخفش وفكره .

أما القضية الأولى فيوضحها نص للأخفش يقول فيه (ص ١١) : « فإن قيل : وهل أحسن بالأبنية كلها ؟ أليس لا تدرى لعل أبنية كثيرة لا تسمح بها ؟ قلت بلى . غير أن لا أجيز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك فغيرته ، وإن كنت لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض البياء الذي لا تسمح به . فإن قال قائل : ليس أول من بنى الشعر إنما بنى أبو بنامين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذي بعده ، فلم يجر لهم أن يزيدوا ، فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سبقتهم العربية ناه فهو جائز وإن لم يكن قد سمعه من قبل » .

وهذا النص يسمح لنا - مع النصوص الأخرى - أن نستنتج طريقة عمل الأخفش أو العروضيين واللغويين بصفة عامة . لقد سمعوا كل ما وصلهم من شعر العرب وأقروا على أسسهم مع معايير صارمة ، ورفضوا الشذ الذي لا يتواءمته ، وربما ألوه ، ولم يسمحوا أن يدخل في اللغة أو الشعر غير ما تنطبق عليه هذه المعايير . ومعنى هذا أن قول الأخفش « أتى لا أجيز إلا ما سمعت » ينطبق على الماضي فحسب ، أي ما سمع وليس ما يسمع ، فإذا كان بعض شعر العرب القديم لم يسمع من قبل الأخفش أو اللغويين بصفة عامة ضاع وعد خارج اللغة والشعر ، إذا لم يتطابق مع المعايير التي وضعوها على ما سمعوا .

إن هذا المنهج - كما قلنا - ليس خاصاً بالأخفش - وإنما هو منهج اللغويين بعامة وبخاصة البصريين منهم . ويتفق كل مؤرخي النحو - مثلاً - على ذلك^(١) .

والحق أن هذا المنهج - تغليب القياس على السماع والمبالغة فيه - منهج خطير ، لأن الشعر المرئي قد ضاع أكثره قبل أن يصلهم . « روى ابن سلام الجهمي في مقدمة كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله . ولو جاءكم وإفرا لجاءكم علم وشعر كثير » . وقال ابن سلام أيضاً : « قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه . فجهل الإسلام تشاغلته عنه العرب

والإنشاد ، فإن الجديدهم بما يخص المنسرح والسرير اللغين كنا نعرف عنها أنها قليل الشعر^(٢) » .

وإذا كان المعروف عن الكامل والمنسرح أنها طويلا نليس معروفاً أنها تقيلا ، على الأقل بالنسبة للكامل الذي يتمتع بتوازن مقول بين المحركات والسواكن . ثم إن هناك تناقضاً في قول الأخفش « وإنما زيد على وتدنا لأن هذا شعر تروم فيه الطول والثلث ، وعمل ذلك وضوحه » ص ٢٠ . فكيف يكون طويلاً وثقيلاً ويزاد على آخرها علة زيادة [لم يذكر هذا المصطلح] ؟ ، وهو الذي جعل الحلف بكثرة الأوزان الطويلة الثقيلة . وهذا التناقض نفسه نجده بشأن المتطارب الذي يقول عنه : « فذهب نون فصولن فيه أحسن لأن أجزاه كثرت ، وهو شعر توهوا به الحقة وأرادوا فيه سرعة الكلام » ص ٢٦ . ولا شك أنه يقصد أن الحلف جاء نتيجة لكثرة تفعيلات المتطارب (ثمانية) ، وهم كانوا يهتدون النطق به سريعاً . ولكن التناقض يأتي من كونه يجعل الزخاف يزيد خفة الوزن الخفيف أصلاً .

ولكن على أية حال فإن هذه الصفات للأوزان ، صفات مهمة وضفة ، منها نستطيع أن نستنتج أن إحدى وظائف الزخاف هي الإسراع بالأوزان الثقيلة ، والمساعدة على سرعة الكلام والثناء والإنشاد ، وهي وظيفة ، يمكن أن تكون هي والوظائف الأخرى التي سبق ، مثل ضرورة حفظ بنيت التفعيلة . . . الخ ، أساساً للأحكام التي قد نجدها عند اللاحقين للأخفش ، أمثال حازم القرطاجني وغيره^(٣) ، وإن كانت لا تتفق مع الرأي الذي يذهب إلى أن ترتيب الحليل للزخافات إلى حسن وصالح وقبيح « ينكس شيوع تلك الزخافات في الشعر وقبول السامعين لها ، فلما كان منها شاعراً رتب في مرتبة الحسن ، وما كان أقل شيوعاً وأقل قبولاً رتب في المصالح أو الفصح على الترتيب »^(٤) ، إلى هنا لا تتفق حتى مع نص الأخفش الذي يقول فيه واصفاً طريقة تقنين الزخافات :

« فإن قال كيف جعتم الأجزاء المزاحفة فيها في البيت وأنتم لم تجهدوا ذلك مجتمعا ؟ وكيف زاحمتم في كل جزء وجدتم فيه الزخاف في موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فلجزعتم أنتم في كل موضع ؟ أفلان من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحمت فيه في غير موضع وأكثروا من الزخاف فيه ، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ . » ص ١١ .

فهذا النص واضح في أن تقنين الزخافات لم يزد من كونه اعترافاً بالواقع الشعري الذي وصل إليهم . وقد يبدو من الظاهر أنه لا تناقض بين الأحكام التي استخلصنا من نصوص الأخفش وهذا النص . فالرجل يثقل ويرفض بعد أن جمع الشعر وعرف موضع الزخاف فيه . ولكن التناقض يأتي من ناحيتين : الأولى هي أن كثيراً من هذه الأحكام ذوقية ، وقد ورد في كثير من نصوص الأخفش أن زحافاً ما قد جاء ولكنه لا يميزه أو أنه يميز هذا الزخاف الذي لم يحمي .

وهذا يعني أن له ذوقاً خاصاً ، وأن له معايير خاصة وأحكاما ، كما كان للخليل معايير وأحكام ليست خاضعة للمسموع ، بل نتجت عن منهج القياس . يقول الأخفش ص ٢٧ « وإنما أجزينا حذف نون فاعلاتن ، ولم يحمي في الرمل ، لأنها قد وجدناها حذف في النون في المديد والخفيف ، فقتناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن في المجدث .

بعدها فعلٌ واولفٌ فيقبح لإقلاها ، لأن الحرف الذي بعدها قد أعلّ به . وهو مع قبحة جازئ . ولم نر شيئا استنع من الزحاف لإختلافهما بعده .

في هذه النصوص جميعاً نجد الأخفش لا يصل إلى نفي النصوص التي لا توافق خوقه ، ولا يؤلفها أيضاً ، بل يشتها مع تقويمه لها . وهذا النهج يؤكد اختلافه - المعلن - مع الخليل بشأن مسألة الأصل والصنع ؛ فخليل - كما هو واضح - يجعل تجريره الدائري (مفعولات مستعملان) أصلاً ، والأخفش - الذي هو أكثر اقتراباً من النصوص - حتى وإن كانت شاذة - يجعل المسموع هو الأصل ، وإن أمي ذلك إلى عدم تكامل الدائرة وصحتها المطلقة . إن الأخفش لا ينكر فكرة الأصل والفرع ولا يتعد عنها ، فتلك آلية مهمة في تفكير المسلمين بعلمة في تلك المرحلة . وهي ربما تعود إلى ما سميته مؤرخو الفلسفة بالملذهب الذي (الجوهر والعرض) (٢٣) ، وربما تعود إلى فكرة التوحيد ذاتها ، ولكن المهم عند الأخفش هو ما يليه بعده أصلاً وما الذي بعده فرعاً . الأصل لديه هو الواقعي وليس المثال المجرد كما عند الخليل . فهل يعني ذلك شيئاً في ضوء ما يروى عن الأخفش البصري من أن علاقته مع البصريين ، وبخاصة في مسألة الاعتماد على الشاذ (أي قربه إلى النصوص) ، قد لوصته إلى أن يكون إماماً للكوفيين ؟ وهل يعني شيئاً في ضوء ما يشاهد إليه من أن الأخفش كان قد رآه على ملذهب أبي شمر (٢٤) ؟

إن أبا شمر هذا بصفت في إحدى فئات المرجحة . يقول البغدادي : « والمرجحة ثلاثة أصناف . صنف مهم قال بالإرجاء في الإيمان ، وبالقدر على مذاهب القدرية المعتزلة ، كغياث وأبي شمر ، ومحمد بن شبيب البصري ... » (٢٥) .

فلذا صحت هذه النسبة ، أي نسبة الأئمة إلى القدرين ، وهم أوائل المعتزلة (٢٦) ، فإن باباً واسعاً يفتح أمام درس جديد ، ويحتاج إلى دراسة أخرى ، قد يتيح لنا معرفة الأصول الفلسفية - وربما الاجتماعية والسياسية أيضاً - بين منهجي الأخفش والخليل ، وبخاصة أن للمعتزلة وللمرجحة آراء متنوعة وختلفة ، بشأن قضايا شديدة الصلوق بخلاف الذي أشرنا إليه ، كما في قضايا الجوهر والعرض (٢٧) ، والكامن والظاهر (٢٨) ، والتوحيد (٢٩) .

وتشاعروا بالجهاد وغزو بلاد فارس والروم ، ولحيت عن الشعر وروايته . فلما كثرت الإسلام وجاست الفتح واطمان العرب بالأمن ، وراجعوا رواية الشعر ، فلم يثكروا (أي لم يرجعوا) إلى حيوان مدون ولا كتاب مكتوب . فالتفتوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالملوث والقتل فحفظوا أقل ذلك ونصب عنهم أكثره (٣٠) .

ولقد أدى هذا المنهج إلى « مخالفة الواقع في نواح كثيرة ، فالتفاوت التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروق نظرية عن الأوزان تختلف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بهراً من ستة عشر . . . وأن بعض البحور التي يمكن استخراجها من الدوائر لم ينظم عليها العرب شعراً . . . وأن صنيح العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجمعه قاعدة إذا وجدوه « انتهى » ، أي أكثر انسجاماً مع البناء النظري الذي أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدلوه شاذاً إذا لم يتفق مع البناء النظري . . . وبناء على ذلك يمكن القول بأن العروضيين أقاموا بناءً فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان ، فلا هو يمثل أوزان العرب القديمة التي زافوا فيها وتقصوا منها ، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التي أنكروها وإحلموها . فقد استهمتوا خروج إلى الصائبة على الأوزان المعروفة ، إلى أن أخرجوها للمشاهدات من أشعار العرب (٣١) .

وهكذا يتدرج الأخفش في إطار المنهج العلم الذي ساد عصره ، على حسب نصوصه . غير أن هناك - في الكتاب - نصوصاً أخرى كثيرة ، نشر فيها يتناقض موقفه مع النصوص السابقة . من ذلك مثلاً الشواهد التي ذكرها في ص ١٩ على هيء الخلف والزيادة في أول البيت ، برغم رؤيته له قبيحاً . ومنها مخالفته للخليل بشأن حذف ياء مفاعيل من المخرج . (ص ٢٠) .

ومنها اختلافه مع الخليل في ص ٢٣ حول أن أصل فاعلان مفعولات مما يمنع زحاف فاعلن في السريع ، وهو خلاف بلدهم رفضه لأن تكون مفعولات أصلاً ولذا الأصل مفعلات . ومنها أيضاً استشهاده بشرط حل جيء بمفعولات الذي يراه قبيحاً ص ٢٤ . ومنها استشهاده حل جيء فاعلات مفاعيل الذي رفضه الخليل ص ٢٥ . وفي ص ٣٦ - نص عن التصارب يقول فيه « ذهب الثوريه أحسن إلا أن يكون

هوامش الدراسة

(٤) ربما يكون أهم ما كتب هذا الشأن كتب الدكتور شكري عباد : « موسيقى الشعر العربي » ، دار للدراسة القاهرة . ط ١ ، ١٩٦٨ . راجع أيضاً مقدمة رسالتي للدكتوراه بجامعة القاهرة ١٩٨٤ بعنوان « الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب » .

(٥) ابن عسكنا . وفيات الأعيان ١٥/٢ تتلآن عن محمد حسن آل ياسين . مقدمة تحقيق كتاب الصحاح بن عباد « الإيقاع في العروض وتوزيع القوافي » للكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ . ص هـ .

(٦) ابن عسكنا . وفيات الأعيان . إنباء أبناء الزمان تحقيق إحسان عباس دار الثقافة . بيروت . د . ت . ج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٨ .

(١) هناك أمثلة كثيرة غير مشهورة ، منها عروض الجرمي صاحب الصحاح الذي ينص على إتي عشر بهراً فصب ، وعروض جازم الفرجاني ، بالإضافة إلى الاختلافات الكثيرة مع العروض من قبل الأخفش وأبي المتألمة وفهوم . راجع من بعض هذه النظريات والتفكرات : محمد الطعي . المرجع السابق ص ١٨٥ - ٢٨٥ . وأيضاً الدكتور . محمد أبوعل : خواطر عن العرب . مجلة الفكر العربي : بيروت ج ٢٦ مارس ٨٢ .

(٢) ستيفن سلايس جيري : « نظرية جملية في العروض العربي » ترجمة للنص الكمي . مراجعة عبد الحميد الدواخل ١٩٦٦ مطبوعة .

(٣) كمال أبو زيد : في الآلية الإيقاعية للشعر العربي . نحو بديل جلدوي لعروض الخليل ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤ .

- (١٩) حازم القرطاجي : متجاع البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن خويجة ، دار الكتب الشريعة . تونس ١٩٦٦ . ص ٦٦٤ .
- (٢٠) راجع محمد المصلي . مرجع سابق ص ٧٥ (في الغاشي) .
- (٢١) راجع على سبيل المثال : فوق سيف : المدارس النحوية . دار المعارف ط ٤ ١٩٧٩ . صفحات ٦ - ٤٨ ، ٥٧ - ٩٤ ، ٩٩ - ٩٤ ، وحيف دمشقية : المصطلحات التأسيسية والتقنية للنحو العربي ، معهد الاتحاد العربي . طرابلس . بيروت ط ١ ، ١٩٧٨ ص ١٤٤ - ١٥٦ ، زكي نجيب محمود : المغرور والمغرور في تراثنا الفكري . دار الشرق ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص ٩١ .
- (٢٢) نقلاً عن أحمد الطرابلسي : نظرية تاريخية في حركة التأليف عند العرب . دار قرطبة للطباعة والنشر . الدار البيضاء . المغرب ١٩٨٦ ، ص ٩٤ .
- (٢٣) شكرى حيد . موسيقى الشعر العربى ط ١ ، ص ٦٥
وراجع أيضاً : William Marçais : la lexicographie arabe
Actes de la Conference Faite en 1940 Rabat . (Institut des hautes etudes Marocaines . p. 153 .
- (٢٤) راجع حول هذا المذهب : طيب تيزيقي . مشروع رؤية جديدة للفكر العربى في العصر الوسيط . دار دمشق ، دمشق ، ط ٥ ، ١٩٨١ . ص ٢٣٥
- وحسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية . دار القضايا ، بيروت ط ٤ ، ١٩٨١ ض ، ج ١ ، ص ٧٢٥ وما بعدها .
- (٢٥) : مقلعه وكتاب و سيرة ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ج ١ ، ص ٤ .
- (٢٦) البندادى : الفرق بين الفرق ص ٢٠٧ ، نقلاً عن نصر حامد أبو زيد : الاتجاه المعقل في التفسير . دراسة في قضية المجاز في القرآن عن المعتزلة . دار التنوير : بيروت ١٩٨٧ ص ٧٠ .
- وثمة نصوص أخرى في الاتجاه ذاته بتفصيل أكبر في : الفقهى إتياء الردة على آباء النحلة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥ ج ٢ ص ٣٨٠ ؛ وفي البيان والتبيين للمجاظ . تحقيق عبد السلام هارون . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٩ ج ١ ص ٩١ .
- (٢٧) للرجع السابق صفحات ١١ - ٢٨ .
- (٢٨) راجع حسين مروة . مرجع سابق ص ٧٤٧ .
- (٢٩) نفسه ص ٦١٥ .
- (٣٠) نفسه ص ٦٤٩ .
- (٧) إبراهيم آيس : موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية . ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .
- (٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
- (٩) ابن دراس : الصحاح ص ٩ - ١٠ نقلاً عن يوسف حسين بكار : بناء القصة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .
- (١٠) الأعرش . كتاب القوافي . مرجع سابق ص ٦٨ .
- (١١) أبو بكر محمد القاضي : المختار المفروض عن خلاصة علم العروض . عن العلي . ص ٣٧ . وفي الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر إحكاماً .
- (١٢) الرثم ما إشارة إلى صفحة المحفوظة ، وهكذا ستعمل مع نصوص المحفوظة فيما يلي من الدراسة .
- (١٣) هناك نص دقيق وواضح في هذا السياق للقوافي في كتابه للموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى و المقطع القصير » . والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمونه المصوتات القصيرة حركات . وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلاً وهو يمكن أن يقرن به فلهام يسمونه الحرف الساكن . وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فلهام تسميه المقطع الطويل » . نقلاً عن محمد جعفر أحمد : الدوائر العروضية . رسالة ماجستير . دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٢٢٩ .
- وثمة إشارة إلى معرفة ابن جني بالمقطع على والتي والتين في مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني » مجلة الفكر العربى . بيروت ط ٢٦ ، مارس ٨٧ .
- (١٤) راجع حول هذه المشكلة دراستي : « مشكلة الوزن للفرق في العروض العربى » . حاولت لاستكناه دلالاتها في إطار النسق العروضى » . تحت الطبع بدار نشر الظلقة . القاهرة . وراجع أيضاً حاشية المصنوع ص ٢٧ ، ٦٦ والتبويى : « الكمال في العروض والقوافي » ، ص ١١٧ ، ١٢١ .
- (١٥) النص في ص ٩١ من تحقيق أحمد رجب التلخ . دار الأمانة . بيروت ، سنة ١٩٧٤ . ص ٩١ . وراجع مناقشة المصلى لهذا الرأى ص ١٩٣ من كتابه العروض والقافية » . مرجع سابق .
- (١٦) راجع حاشية المصنوع ص ٦١ ، والعللى ص ١٦٣ .
- (١٧) من هؤلاء قليل في دائرة المعارف الإسلامية ؛ وكمال أبو جيب في « البنية الإغريقية للشعر العربى » ؛ ومحمد مندور في « الشعر العربى غنى » ، إشداً ، وزه . وراجع حول آرائهم ومناقشة تفصيلية لها ، دراستنا : قضية البنى في الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها ، في كتاب دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومى ، مهدي لراى الدكتور عبد العزيز الأقواى . مطبوعات القاهرة . مصر ١٩٨٤ .
- (١٨) راجع جدول تطور أوزان الشعر العربى ، في كتابنا : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٦ .

الوثيقة

كتيب الرحمن

للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته بجاه سيدنا
محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين .

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يسر وأعن

الحمد لله رب العالمين ، وصل الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى
آله وصحبه أجمعين .

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره . فأول ذلك علم
الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل . والحروف لا تحمل^(١) من أن تكون ساكنة
ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً
أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً . لا يكون في الحروف غير هذا في شيء من اللفظ .
وسأضع لك علامات تدل على الحروف إن شاء الله تعالى .

(١) في الأصل (تخلوا) بزيادة ألف مد . وهذه طريقة كانت معهودة في الكتابة العربية القديمة :
إضافة ألف إلى كل ما آخره واو مد . والان نحذفها من كتابتنا العربية إلا إذا كانت الواو واو
الجماعة . وقد سرنا ، هنا ، ونبيأ إلى من النص ، على هذا النمط المعاصر .

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذي ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب ، نحوميم عَمَرُو راء بُرد . وإنما يُعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه عما هو عليه ، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن ، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن . ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فإن قدرت على زيادة تحريك [هـ] عرفت أنه قد كان ساكناً ، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى ، إلا أن^(١) ترى أن راء بُرد لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع أن تحركها فتقول بُردُ وبُردُ وبُردُ ، وإن كان ليس في الكلام ؛ غير أنك تستطيع أن تكلم به ؟ وكذلك جميع السواكن .

أما المتحرك فكل حرف مضموم أو مكسور أو مفتوح نحو باء كَبُرَ وكَبُرَ وكَبُرَ . وإنما يعرف المتحرك بأن تروم فيه السكون ، فإن وصلت إلى ذلك فهو متحرك لأن الساكن أقل من المتحرك . ومع هذا أنك إذا أزلته إلى غير السكون لم يزل إلا إلى حركة أخرى . فلو أزلت كَبُرَ إلى الفتح لقلت كَبُرَ وإلى الضم لقلت كَبُرَ فيصير إلى تحريك لا يكون فيه غيره إلا أن يثقله فيصير حرفين .

هذا باب الثقل والخفيف

اعلم أن الخفيف يكون ساكناً نحو راء بُرد ومتحركاً بالحركات كلها نحو باء كَبُرَ وكَبُرَ وكَبُرَ . ويعرف أنه خفيف بأن تروم فيه الثقل فإن وصلت إلى ذلك ورأيت الحرف قد تغير ودخله ما لم يكن فيه علمت أنه خفيف . ألا ترى أنك إذا أردت أن تثقل باء كَبُرَ لقلت كَبُرَ ، فلو كانت ثقيلة لم تدخل عليها ثقلاً مع ثقلها .

فأما الثقل فحرفان في اللفظ ، الأول منهما ساكن والثاني متحرك . وهو في الكتاب حرف واحد نحو راء شَرَّ . فبدلك على ثقل الراء أنك تقدر أن تخففها فتقول شَرَّ . ولا تستطيع أن تدخل عليها ثقلاً مع ثقلها . ويعرف الثقل بأن تروم فيه الخفة فإن وصلت إليها عرفت أنه كان ثقیلاً ، أو تروم^(٢) فإن لم تصل فيه إلى أكثر مما في الحرف عرفت أنه كان ثقیلاً لأنه لا يكون في حرف أكثر من الثقل .

(١) قد تكون أن زائدة إذ يمكن للجمله — والمعنى — أن تستقيم بدونها .

(٢) المقصود أن تروم الخفة كما سبق .

بَابُ الْعَرُوضِ

الشيخ الإمام لعلاء أبي الحسن حيد.

بن مسعود الاحقر نزه العابد

رحمتہ واسلحہ فیہ

• تمامہ سدا ناموسات •

عليه وعلى آله وصحبه

وہی

العروض والقوافي

لاہور

- ۷۷ -

لأن الحرف الذي بعد ما قد اخل به وقع فيه جائز ولم تر شيئا اشع
من الزجاف لاختلال ما بعده وجاز في العروض فعل وفعل تعاكس
اللام في قول الحليل لأن هذا الشعر جائز ما ذكرنا لك ولذا لك
اجازوا قل في العروض على سبيل ما اذا كان قبله حرفان وقد
طرح بعضهم فعول في العروض ولا لئلا يجمع حرفان ساكنان
في الشعر وقد اختلف من اتبعه عن الحليل انه قال له هل يحجز هذه
فقال قلت لا قال قد جاء امر انشدت في
فروضا القصاص وكان التقاء حرفين وعدا على المشككين
فلو كان هذا هو منعه كما يزعمون لم يحجز به واحجزنا قل في الشعر
اذا كان قبله حرفان على التماس لانه ان جاز في العروض فهو في
الضرب اخوز واهم اعلم ثم

التمهيد اور
المواظبة الى اخره

بح اسما الصور في قوله
طويل مديد وبسيط وافر وكامل اجزاء الاراجيز ارسلا
سريع سرح والحقيقه سرح ومقصب اليتمت قرب لتفضل

وكل الحروف تكون ساكنة ومتحركاً ، وخفيفاً وثقيلاً ، إلا الألف والنون الحفيفة . وذلك لأن^(٤) الألف تكون ساكنة أبداً نحو ألف ذا وقفا ، ونون منك ، لأن هذه الألفات لا يوصل إلى تحريكهن بالهمز . والهمزة ليست بالألف ، وهي حرف على حياله وإن كانت تكتب ألفاً . وغرغ نون منك من الحياشيم وليس لها موضع في الفم ولا الحلق . فإذا حركتها كان مخرجها من الفم والحياشيم فقلت منك . وإن حركت ذا فقلت ذاء فهمزت .

وللحروف علامات وضعت ليستدل بها [عليها] . فللسواكن خا تجعل فوقها . وللتثنية شين فوقه . وللمضموم غير المتون واو . وللمكسور خط من تحته . وللمفتوح خط من فوقه . فإن كان شيء من هذا متوناً جعلت له نقطتين .

هذا باب الهجاء

اعلم أن هجاء الحرف على حرفين فوجه محذوف يستفنون بما أبقوا عما ألقوا لأن فيه دليلاً ، نحو حذفهم ألف خالد^(٥) وألف دراهم وهمزة مأرب وواو رؤ وس وألف آدم لأن فيا أبقوا دليلاً ، فكان الأقل أخف عليهم مؤونة . والوجه الآخر أنهم يزيلون ليفصلوا بين الشيتين نحو الواو في عمرو زادوها ليفصلوا بينه وبين /حمر . والألف التي في مائه فصلوا]^(٦) .

قال : أصحوت اليوم أم شاتكت جر^(٧) /

فراء جر مثقلة مرفوعة ثم قال :

ومن الحب جنون ذو سمر^(٨) .

- (٤) في الأصل جاءت على هيئة لن دون فقط وقد أثبتناها على ما تصورنا أنه الأصح .
 (٥) في الأصل جاءت على هيئة خلد ، وربما تكون الألف قد اشبهت مع اللام أثناء النسخ .
 والأصح في السياق إثبات الألف لا إسقاطها .
 (٦) فراغ بقدر صفتين أو تسعة وعشرين سطراً ، نتيجة لتآكل ورق المخطوطة ، ونعتقد أن المؤلف يستكمل فيها الحديث عن الهجاء ثم ينتقل إلى باب آخر يتحدث فيه عن الساكن والمتحرك والوقف والروم والإشمام ، وما يلي بعد ذلك استكمال له .
 (٧) مطلع قصيدة لطرفة بن العبد . ديوانه ط تازان ١٩٠٩ . ص ٦٣ نقلاً عن معجم شواهد العربية لعبد السلام هارون . الخاتمي ط ١٩٧٢ ج ١ ص ١٣٤ .
 (٨) الشطرة الثانية من البيت السابق وروايتها في الديوان (مستمر) بدلاً من (ذو سمر) .

فراء الشعر خفيفة . وبذلك على الحرف الذي يقف عليه أنه ساكن أبدا أنهم يجمعون في القوافي المقيدة بين الساكن والمتحرك والتخفيف والخفيف .

هذا باب جمع المتحرك والساكن

اعلم أنه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحركة لا يفصل بينها ساكن ، كما لم يجمع بين ساكنين . وقد يكون فيه أربعة متحركة ولكن قليل ، لأن أربع متحركات لا يجتمعن في كلمة واحدة في غير الشعر إلا في محذوف منه ساكن نحو عَلِيٍّ^(٩) . سمعنا من العرب من يقول عَلِيٍّ فالألف تفصل بين المتحركات ومخلفها بعضهم استخفافا والأصل إلحاقها . وقد يكثر الجمع بين المتحركات في وصل الكلام إذا لم يكن كلمة واحدة نحو ذَهَبَ حَسَنٌ ، تجمع بين ست متحركات وأكثر .

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين . فهذا أعدل الشعر وأحسنه . فإذا كثرت سواكته ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح . وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن .

واعلم أنه لا يجتمع في حشو الشعر ساكتان ليس بينهما متحرك ، لأن الساكن أقل/الحروف والطنها ، وهو حرف ميت . فلفظ جمع بين ساكنين لأن الأول قد يستكت عليه فلم يميز استئناف^(١٠) الساكن الثاني إذا كان متصلا بكلام لأنه كاستئناف الساكن . وقد يجمع بينهما في بعض القوافي في موضع وقف ، ولا يكون الأول في ذلك إلا حرف لين لضعف الساكن . وقد يجتمع في الوقف الساكتان نحو قال وعمرؤ . وقد يجمع بين الساكنين في الكلام في غير الوقف إذا كان الأول من حروف المد واللين وكان الثاني مدغيا نحو ألف شابة ودابة ، لأن الباء ثقيلة فأولها ساكن ،

(٩) جاء في لسان العرب : مائة عليط : دهغم عَلِيطة أولها الخمسون والمائة إلى ما بلغت من العدة . وقيل هي الكثيرة . وقال اللحياني عليطة من الضأن أي قطعة ؛ فحش به الضأن . ورجل عليط وعليط ضخم عظيم . وثلاثة عليطة عظيمة ، وصدر عليط عريض ، ولبن عليط رائب متكد خائر جدا . وقيل كل غليظ عليط . وكل ذلك محذوف من فعال وليس ماضل لأنه لا تتوالى أربع حركات في كلمة واحدة .

(١٠) في الأصل واستئنافه ، وهذه طريقة قديمة في كتابة المزمرة ، وقد أجريتها وشيلاها في بقية النص على المعتاد في زماننا .

وَأُضِمَّ تصغير أصم وواو تَوَدُّ الثوب : الدال ثقيلة فأولها ساكن والميم ساكنة والميم من أصم^(١١) كذلك .

وقد يجمعون بين ساكنين وليس الآخر منها مدغماً نحو عَاجٍ عَاجٍ في زجر الناقة وعَاجٍ عَاجٍ في دعائها وهَاجٍ هَاجٍ هَاجٍ وأي زيد . وسمعت من العرب من يجر ألف دابةً ويحرك كراهية أن يجمع بين ساكنين . وإنما احتملوا الجمع بين ساكنين إذا كان الآخر منها مدغماً لأن المدة كأنها عوض من الحركة ، ألا ترى أنها في بعض القوافي المنقوصة يستترك بها ما نقص منها . وكانت المدة مع المدغم أحسن لأن المدغم حرف واحد في الكتاب . وقد جمعوا بين/ساكنين وليس الأول بحرف لين يقول للحمار حَرِّ والأمان زَرِّ والبغل عَدِّ^(١٢) . وهذا عندنا على الوقت .

V

هذا باب تفسير الأصوات

اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة . فأقل الأصوات في تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة . وقولهم ساكن أى لا حركة فيه . فالمتحرك حرف حتى والساكن ميت . وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مد .

وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منها متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك والثاني ساكن لأن كل ما تقف^(١٣) عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحوها ، وقط . ولم يوصل إلى المتحرك أى يفرد ، لأنه تقف عليه فيسكن ، والساكن لا يبتدأ به . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليها ساكناً، تقول في قط قَطُّ^(١٤) فتثقل الطاء وتقول في ها

(١١) تَوَدُّ الثوب واضحة الدلالة على ما يقصد ، ولكن أصم غير واضحة بسبب صعوبة نظن الميم مشددة .

(١٢) دعاء البغل عدى . وربما تكون القطعة هنا زائدة والسين محذوفة على سبيل الوقف حيث الشاهد ، الأمر نفسه مع حر وزر اللتين يبحثن عنها في اللسان وفي فقه اللغة وسر العربية للشمالى فلم نجدهما . وقد يكون أصلها حار وزار .

(١٣) في الأصل (يقف) ورأينا أنها بالتاء أصلح للسياق .

(١٤) في الأصل (قط) بتحريك الطاء وهذا لا يتسق مع مقصود المؤلف لأن الريبة ستكون متحركاً وليس ساكناً كما يقول . ولذلك أسكتناها بالتشديد .

٨

هـ (١٥) تم الألف . ولا تزيد أقل من ذا لأنك إن زدت الحركة لم تقدر عليها في الوقف . ولكن أقل ما تزيد على الحرفين إذا وصلتها الحركة ، لأنك/ تقدر عليها في الانفصال لأنها تعتمد على ما بعدها . وذلك أنك تهمز ألفها فتقول ها ها . وتحرك قط فتقول قط قط .

وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر ميمها ساكن نحو قل . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منها ساكن وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف . وقد يُقرن السببان فيكون قل قل وهو صدر مستغفل . وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين ، فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره . ويكون السبب المفروق متحرك الثاني فيكون قل قل نحو صدر متفاعلت وآخر مفاعلتن .

فأما الوند فهو الموضع الذي لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف . وأما الوند المجموع فهو قل نحو علن من مستغفل . والوند المفروق نحو قل تحولات في مفعولات .

هذا باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب

٩

أما وضع العروض فلأنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها . وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعراً . فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد/ حروفه ساكنة ومتحركة ، فهو شعر ، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً ، لأن الأسماء لا تقاس ، وإنما تُسمى ما سُموا بالاسم الذي وضعوا عليه . ألا ترى أن الحائط مرتفع من الأرض وليس كل ما ارتفع من الأرض فهو حائط ، لأن الدكان (١٦) والرابية مرتفعان من الأرض وليسا حائطين . فمن زعم أن كل ما ألفه شعر لأنه مؤلف ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع من الأرض ، وليقل إن الخطبة والرسالة شعر لأنه مؤلف . فإن قال إنما يكون الشعر على (١٧) ما ألف على مثال ما

(١٥) في الأصل يفتح المزة وقد أسكنها حتى تتفق مع مقصود المؤلف كما فهمناه في الغامض السابق .

(١٦) والدكان الدكة المبنية للجلوس عليها ، لسان العرب مادة دكن .

(١٧) ربما كان الأصح حذف (على) هذه - رغم وضوحها في النص - لأنها تعجز الجملة ملتفة .

أَلَّتِ العرب الشعر وإن قصر وإن طال ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع عن الأرض كما ارتفع الحائط .

وإن قال أَلَّتِ تسمى كلام أهل الحضر عربياً وليس بنصيح ، فهلاً يُسمى هذا البناء الذي يراد به بناء العرب وإن قصر وإن طال شعراً كما سميت هذا عربياً ولم يبلغ فصاحتهم ؟ فإنما سميت هذا عربياً لأنها حروف العرب وثالثهم وإن لم تكن أفصح من فصاحتهم . وهذا البناء أيضاً من أبنية العرب وهو عربى غير أنك نقصته أو زدت فيه . فإنما تكلمت ببعض البناء الذى تسميه العرب شعراً ولم تكلم به كله . فبعض البناء لا يكون بيتاً ، وإن تكلمت ببناء بيت وزيادة أفسدت البيت ولم يبلغ أن يكون/بيتين .

فإن قيل وهل أحطمت بالأبنية كلها ؟ أَلَّتِ لا تدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى ، غير أنى لا أجزى إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بابوك غيرته ، وإن كنت لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض ذلك البناء الذى لم تسمع به . فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بنامين ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ؟ فكيف لا يجوز الزيادة ؟ قلت أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز وإن لم يكن سمعه من قبل ، كما أنى إذا سمعت منه لغة وهو نصيح أخذت بها . فإذا كان ذلك البناء عن^(١٨) ليست سجيته العربية لم أخط عنه كما لا أخط عنه اللغة .

فإن قال كيف جمعهم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجنوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتهم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو أوسطه خاصة فأجزتموه أنتم فى كل موضع منه ؟ فلان من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع ، وأكثروا من الزحاف فيه فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ . ألا ترى أننا إذا وجدنا ياء أو وواواً فى أكثر من ثلاثة أحرف أو ألفاً لا ندرى ما أصلها/ حملناها أبداً على الزيادة ؟ وإذا جاءت الهزئة فى أول الاسم على أربعة أحرف نحو أفكّل^(١٩) جعلناها زائدة ، فمن لم يقل ذلك لم يقل ذا .

ومن قال إن الشعر ما أريد به الشعر فجاء على هذا البناء فليس بشعر ؛ قلت

(١٨) فى الأصل (من) بالياء ، وولينا أن الأصل للسياق (من) فثبتناها .

(١٩) الأفكّل الرعدة . اللسان : مادة فكل .

فغير الشعر إذا لم يُرد به غير الشعر فليس هو غير الشعر ، لأنه لم يُرد به غير الشعر ،
وليس هو شعراً لأنه لم يُرد به شعر فلها هو [شعر] .

ومن أراد الشعر فلم يبيح بناء الشعر فكيف هو غير الشعر ولم يُرد ذلك ، وقد
زعمت أنه لا بد من إرادة ، فلذا خصصت الشعر بالإرادة فلمه^(٢٠) ؛ وعما جاء من
البيوت المجتمع فيها الزحاف قول ليبد :

فلا تؤول إذا يؤول ولا
تدنو إليه إذا هو اقترباً^(٢١)

والقصيدة من المنسرح . وقال آخر وهو من المزج مكفوف :

فهذان يذودان
وقا من كذب يرمى^(٢٢)

وقال المعالج من الرجز : فهنُ يمكن به إذا حجا^(٢٣)
مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن

وقال آخر من الكامل :

يا حار لا تجهل على أشياخنا
إننا ذوو السُّوراة والأحلام^(٢٤)

وقال امرؤ القيس فزاحف في الأجزاء كلها : /

١٢

(٢٠) المقي في هذه الفقرة غامض بسبب الإكثار من استخدام النفي ونفي النفي . ونظن أن
قصد المؤلف هو الرد على من يرى الإرادة معياراً لشعرية الشعر ، دون الرجوع إلى تقاليد
العرب في بناء الشعر . والمقصود هنا الوزن أو (عدد الحروف ساكنها ومتحركها) .

(٢١) هكذا في الأصل . ولم نستطع التأكد من النسبة
(٢٢) البيت لعبد الله بن الزبير راجع الأغاني ، ط دار الكتب ١/٦٢ ؛ ومصادر أخرى أشار
إليها محقق كتب الكافي في العروض والقوافي والمخطيب التبريزي . المحتجى ص ٧٥ .

(٢٣) النسبة إلى المعالج صحيحة . راجع اللسان ط بولاق ج ١٨ ص ١٨١ ؛ وجمهرة اللغة ج
٣ ص ٣٢٥ .

(٢٤) قد يكون لمبيرين الأبرص أو لهلهل بن ربيعة . راجع معجم شولند العربية ص ٣٧٦

سماحة ذا ويرُ ذا ووفاء ذا

ونائيل ذا إذا صحبا وإذا سكر^(٢٥)

وقال عترة :

إني امرؤ من غير عبي منسب^(٢٦)

شطري واحي سائري بالنصل^(٢٧)

وقال : ذهب الشعر بخجر

وسمرو وقطام^(٢٨)

وقال : قيده الحب كما

قيد راع جلا^(٢٩)

وقال :

تلعب باعث بنمة خالد

وأودى عصام في القرون الأوائل^(٣٠)

(٢٥) جاء في الهامش : وهذا من بحر الطويل وأجزؤه كلها مقبوضة . والبيت صحيح النسبة إلى امرئ القيس . راجع ديوانه ط دار المعارف ١٩٥٨ ص ١١٣ .

(٢٦) أسفها منسبي . وهي الأصح في الديوان .

(٢٧) النسبة إلى عترة صحيحة ، والبيت من قصيدة مظلها :

طال الشواء على رسم المنزل

سين السكيك وبين ذات الجيرمل

راجع الديوان ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٦ ص ٥٧ . وقد جاء في هامش المخطوطة : وهذا البيت من بحر الكامل وأجزؤه كلها دخلها الإضماع . قال التبريزي الدليل على أنه من الكامل أول القصيدة : طال الشواء على رسوم الد [منزل] . « .

(٢٨) في الهامش : « هذا البيت من الضرب الثاني في العروض الثانية من بحر الرمل وأجزؤه كلها مخبونة . »

(٢٩) في الهامش جاء : هذا البيت من متروك الرجز وأجزؤه كلها مطوية .

(٣٠) في الهامش جاء : « هذا البيت من بحر الطويل وأجزاء النصف الأول مزاحفة بالقبض كما ذكر الشيخ « بقصد الأخفش في المتن . »

فزاحف في النصف كله .

وهذا مع جمعنا إياها فإنما وجدناها متفرقة مثل تأليفنا مسائل العربية . ولم نسمع ذلك التأليف من العرب ، إنما سمعناها متفرقة فيكون جمعنا إياها جئتراً .

ومن زعم أنه يأخذ الشعر بالاستماع ، قلت فإذا استمع معك غيرك فقال لما تزعم أنه شعر ليس بشعر ، ولما تزعم أنه ليس بشعر عندك هو شعر ، فإحجنتك عليه ؟ إن احتججت عليه بأنك تسمع ما قال ، أنا أيضاً أسمع . ومن زعم أنه يأخذه بالترنم والغناء ، فإن الترنم يكسر الشعر ؛ وذلك لأنه لا يقدر على المد إلا في حروف المد ، وليس في كل موضع مد فيه من البيت فيه حرف مد . فإذا لم يجد حرف مد زاد حرف مد من عنده ، ولا بد من ذلك ، فالزيادة في الحروف كسر . فإن قال هو تعديل الترنم قلت ولئن كان كذلك أليس هو كسر للبيت ؟

١٣

هذا باب تغيير أول الكلمة وآخرها

أما هي وهو ولام الإضافة . . . فإن شئت أسكنت أوائلها وإن شئت حركت . تقول هو كلمك ولهي قال ذلك وإن شئت أسكنت [٣١] .
وأما هاءات التانيث كلها ، فإذا وصلتها صارت تاء . وكل ألف منقوصة وصلتها وهي في اسم منصرف أبدلت مكانها التنوين ولم تحسب بها . فهذا يأتي لك على جميع ما فسر الحليل من تغيير أول الكلمة وآخرها ، والزيادة فيها والنقصان ، والتحريك والإسكان . ولا بد لمن نظر في العروض أن يتعلم شيئاً من العربية ، من ذلك حروف الرفع والنصب والجر والجزم ، فليتنا بذلك قبل هذا ، فإنه أقوى له عليه .

١٥

هذا باب ما يحتمله الشعر

نما يكون في الكلام ونما لا يكون في الكلام

اعلم أن هم إذا كان قبله حرف مكسور أو ياء ساكنة ، إن شئت أسكنت ميمه في الوصل ، وإن شئت حركتها وألحقتها ياء أو واواً ساكنة نحو بهم وبهمو وعليهمو وعليهم وعليهم وبهمي . وميم الجماعة في غيرهم إن شئت أسكنتها في الوصل

(٣١) فراغ مقدار صفحتين أو ثمانية وعشرين سطراً ، نتج عن تأكل في ورق المخطوطة فلم تظهر الكتابة . ويبدو — كما هو واضح — أنها استكمال لباب تغيير أول الكلمة وآخرها .

وإن شئت حركتها وألفقتها وأو ساكنة نحو ائتمو ، وقتلتمو وأنتم وقتلتم بإسكان الميم . غير أنها إذا لقيت الوصل فلا بد من ضمها . وكذلك هم ، إلا أن يكون قبلها ياء ساكنة أو حرف مكسور ، فيكون فيها الضم والكسر إذا اتصلت بحرف وصل . ومن العرب من يجري كم يجري هم .

١٦ وأما هاء الإضمار للمذكر ، فإن كان قبلها حرف مكسور/ألفقتها في الوصل ياء أو واوأنحو مرت بهي وبهو . وإن شئت حذفها في الشعر وتركت الهاء متحركة . وبعض العرب يسكنها ، وهي لغة لأزد السراة^(٣٢) . قال :

نظلت لدى البيت العميق أغيله

ومطواى مشتاقان له أرقان

فإن كان قبل الهاء ياء ساكنة حركت الهاء بالضم والكسر في الوصل ولم تلحقه^(٣٣) شيئاً نحو عَلِيٍّ وَعَلِيٍّ يَا فَي . وإن شئت ألفتها ياء أو واواً . والهاء في غير هذا تُلحقها^(٣٤) في الوصل واواً نحو تأتو وعندو . وإن شئت حذفنا هذا في الشعر وتركت الهاء متحركة . وقد سمعت من العرب من يحذفه في الكلام .

واعلم أن كل ياء أو واو متحركتين في آخر كلمة وما قبلها متحرك ، فإن شئت أسكتها نحو رأيت المقاضى وأردت أن تحضى وتفزو . قال :

وما سودتني عامرٌ عن واثية

أبي الله أن أسمو بلم ولا أب^(٣٥)

(٣٢) البيت لبعل بن الأحول الأزدى . وقد كتبت لدى في الأصل (لدا) . راجع الخصائص ١ : ١٢٨ ؛ لفتنضب للمبرد ٣٩١١ نقلاً عن معجم شواهد العربية ص ٣٩٩ . وأزد السراة تجمع قبائل في اليمن وأبوهم هو أزد بن عمرو بن نبت بن مالك بن كهلان بن سبا وهو أسد بالسين أنصح . اللسان مادة (أزد) .

(٣٣) في الأصل (يلحقه) فلا تتفق مع التركيب النحوي للمجمله بنصب (شيئاً) ولذا غيرناها

(٣٤) في الأصل (يلحقها) بالياء غيرناها لتصلح مع نصب (واواً) .

(٣٥) البيت لمطهر بن الطفيل . راجع ديوانه . صادر بيروت ١٩٦٣ ص ١٣ . وراجع أيضاً معجم شواهد العربية ص ٥٤ .

وقال رؤية : سوى مساحين تقطيط الحقق^(٣٦)

وهي وهو كل هذا إن شئت أسكنت آخره في الشعر .

واعلم أن كل مالا ينصرف يجوز صرفه في الشعر نحو قصر المملود . لا يجوز الخلف في الشعر فإذا قصرته فإنما تخلف حرفاً . ولا يجوز مد المقصور لأنه لا تجوز الزيادة إلا فيما كان من الجمع ثلاث حروفه ألف وبعد الألف حرفان/ نحو :

قوائمه إلى الركبات سود

وسائر خلقها بعد البهيم^(٣٧)

وقال :

أرى عيسى ما لم تربه

عالم بالترهات^(٣٨)

(٣٦) في الماشي جاء : هذا البيت من قصيدته للرجزة المشهورة مطلعها :

وقاتم الأعماق حائى المخترق

ثم قل فيها يصف فرساً :

قب من السعداء حققت في سرق

لسواحن الأقارب نسيها كاللحن

تكاد أبليس يهوى في الزهن

من كفها تبدأ كاضرام الحرق

سوى مساحين تقطيط الحقق

تقليل ما قلرعن من مسر الطرق

قوله مساحين ، أي حوافره إن أراد أن حوافرها كلشد المساحي ؛ وهي جمع مسحة وهي المجرفة الخليلد . قوله تقطيط الحقق كما تقط الحقق جمع حقة . شواهد الحق ه . والنسبة صحيحة . راجع اللسان مادة لون ؛ وأيضاً ديوان رؤية . جمع ولیم بن الورد . ليسك ١٩٠٣ (نقلا عن معجم شواهد العربية ، ص ٥٠٤)

(٣٧) لم نستطع معرفة قائل البيت .

(٣٨) في الماشي بجوار الترهات : الأباطيل ه . والبيت لسراقه البارقي . راجع ديوانه تحقيق حسين نصار . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ ص ٧٨ ؛ وجمهرة اللغة ١/ ١٧٦ ؛ معجم شواهد العربية ص ٧٤ .

أخبرني من أثنى به من الرواة أنه سمعه غير مهموز ، ولا أرى الذين همزوا إلا لم يسمعه من العرب . فلما همزوا فراراً من الزحاف . ولو سمعت مثل هذا البيت لا أدرى أهزه العرب أم لا ، حلت على ترك الهمز لأنه الأكثر .

وكان الخليل لا يميز إلقاء ياء مفاهيل إذا كانت عروضاً ويقول إن العروض تشبه الضرب . ولأن هذا الشعر مجزوء ، والجزء الذي حذف إلى هذا الجزء ، فكروا حذفه مع هذا ، ولأن الجزء يصير مثل آخر الرجز . وكروا أن يكثر ذلك فيشبه الرجز^(٣٩) .

ولم يسقطوا نون مفاهيل لأن فيها ثلاثة أحرف متحركة ، وبمدها حرفان متحركان ، فتجتمع خمس متركات . ولم يميزوا المماقية^(٤٠) إذا كانت^(٤١) مفاهيل كما أجازوا في الكامل حين صارت مستعملين مستعملين^(٤٢) كجزء يلقى منه وفاءه فقد نقصه .

وأما الكامل فأجازوا إسكان ثلثي مضاعفان لكثرة المتركات حتى صار مستعملين ثم عاقبت السين الفاء . ولم يكونوا ليجمعوا على الجزء الإسكان وحذف حرفين بغير معاقبة . / وحذف السين أحسن لأنه الجزء الذي أسكن . وكروا أن يجعلوا العلة في موضعين وهو يلى الأول ، فالأول في موضع الحذف والزيادة . ألا ترى أن الحذف والزيادة يكونان في أول البيت ؟ وهو أيضاً قبيح . وقد جاء . قال زهير :

ويسبك ما وقى الأكارم من
حرب تسمى به ومن شئ^(٤٣)

(٣٩) ربما يقصد أنه مقطوف أي مصاب بعله القطف أي حذف السبب الخفيف الأخير وإسكان ما قبله .

(٤٠) المماقية مصطلح عروضي ، يعني « تجلوس سبعين خفيفين سلباً أو أحدهما من الزحاف » ، أي لا يميز مزاجتها ما . راجع للذهبي . الحظية ، ص ٢٩ .

(٤١) يمكن أن تكون هكذا كانت « أو صارت » ، لأنها مطموسة في الأصل .

(٤٢) مكان (مستعملين كجزء) مطموس ، وهذا اقتراحنا .

(٤٣) راجع ديوان زهير ط دار الكتب ١٣٦٣ هـ . ص ٨٦ . ومعجم شواهد المعينية ص ١٨٦ .

وقال امرؤ القيس :

وإذا أنيت ببيلة ودعتها
ولا أقيم بفير دار مقلم^(٤٤)

وقد جاء مفتعلن وهو قليل . قال الشاعر :

ولقد رأيت القرن يبعث بطنه
ثم يقوم وما به جرح يرى^(٤٥)

وجاز إسكان غير لعلان لأنه صدر متفاعلين . وقد أجازوا فعلان في الذي
(...) متفاعلين وهو الأصل لأنه صدر متفاعلين ، (ولكونه الأصل) . كما أن
قوهم لا أدر أصله لا أدري . ولم يحرم (إسكان فعلان)^{*} في العروض إلا جائزة مع
فعلن لأنه صدر متفاعلين . وكذلك حال متفاعلاتين ومتفاعلين في سكون الثاني
والمعاقبة كحال متفاعلين ، لأنه لم يكن ليكون أضعف منها وقد زيد على وتنها .
وإنما/زيد على وتنها لأن هذا شعر قوهم فيه الطول والنقل وعلى ذلك وضعوه . ولم
نجد مفتعلن ولا مفاعلين في بحر الكامل . وهو جائز لأنه قد جاء في يابه .

١٩

وأما المهرج ، فتعاقب في مفاعيلن الياء النون وإن كنا لم نجد الياء أسقطت في
شيء من الشعر فتقيس عليه كما قلنا على مستعملين فأسقطنا سينها وقادها في مواضع
كثيرة ، وإنما وجدناها في بعض المواضع . وكان الخليل لا يميز ذهب ياء مفاعيلن
النق للمروض ويقول : العروض تشبه الضرب والضرب لازحاف فيه . ويقول :
أكبر أن تكثر مفاعيلن فيه فيشبه الرجز . فكيف هذا وفي آخره جزء لا يكون
مفاعيلن ؟ وكيف يميز طرح الياء في موضع ولا يميزها في موضع ، وهو لم يجد حذفها
في شيء من المهرج ؟ وحذف النون أحسن من حذف الياء لأن النون تعتمد على وتند
والياء تعتمد على سبب . وكان الخليل يزعم أن حذف الياء أحسن عنده من مفاعيلن
في الطويل ولا أعلمه إلا كان ها هنا عنده أيضاً أحسن .

(٤٤) لم نستطع التأكد من النسبة .

(٤٥) لم نستطع معرفة صاحب البيت .

• ما بين قوسين مطبوس في الأصل وما أثبتناه هو اقتراحنا معتمداً على بعض الحروف الظاهرة
وعلى السياق . والأول منه لم نستطع أن نقترح له كلمة .

وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه في البسيط والسريع ، لأن الرجز يستعملونه كثيراً ، وإنما وضعوه للحذاء ، والحذاء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إيل . فالخلف عما يكثر في كلامهم أخف/ عليهم . قال :

هلاً سالت ظللاً وحماً^(٤٦)

وقال : قد جبر الدين الإله فجبر^(٤٧)

فلم يقيح^(٤٨) . وقد جاء بفعلتن كما قبح فضبوه فالفقه كما حُبت . ومفتعلتن ومفاعلتن فيه حسان . ولا أعلم مفتعلتن فيه إلا أحسن لأنك التبت حرفاً يعتمد على وتد . وحسن ذهاب القاء من مفعولن لكثرة استعمالهم هذا الشعر كما وصفت لك . وجاز لقاء السين والفاء . وإنما خرج في قول الخليل من الهزج وهو في موضع الياء والتون من مفاعيلن لأن السين والقاء تعمدان على وتد ليس من جزئها .

أما الرمل فحذف ألف فاعلاتن التي لا تعاقب أحسن . فإن ذهب نون ذلك الجزء فهو أقيح لأن اجتماع الزحافين في جزء واحد مما يثقله . وإن ذهبت ألف الجزء الذي بعده كان أقيح لأن اعتماده على حرف غير مزاحف أقوى . وتون فاعلاتن حذفها أقيح من حذف الألف التي في الجزء الذي يليها من بعدها ، لأن الألف تعتمد على وتد والتون تعتمد على سبب . فإما أجازوا الزحاف في فاعلتن وفاعلاتن وأصلها فاعلاتن كما كان في المديد ، لأن الرمل شعر كثير/ تستعمله العرب ، والمديد الذي فيه فاعلتن وفاعلاتن لم نسمع منه شيئاً إلا قصيدة واحدة للطرماع . فما كان أكثر كان الخلف فيه أجود .

(٤٦) لم نجده في معجم شواهد العربية ، ولكننا وجدنا إشارة لدى عوف عبد الرموف في تحقيق

كتاب القوافي للتروخي إلى أنه للمجاج برؤية أخرى هي :

وما صبلى في سؤال الأرم

وما سؤال طلل وحمم
من نصيدة مطلها :

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمى

بسم أو عن يمين بسم

ويقول إنه وجدها في جميع أشعار العرب جـ ٧ ص ٥٨ ص ٨ .

(٤٧) للمجاج . ديوانه ص ١٥ . ومعجم شواهد العربية جـ ٢ ص ٤٦٨ .

(٤٨) جاءت في الملمش « يريد كما قبح عبيد فعلن في البسيط . وقد تقدم البيت في باب » .

وكان الخليل يقول إنما جاز حذف ألف فاعلاتن وهي عنده موضع نون مفاعيلن من المخرج لأنها صارت في الصدر فصارت عندهم أقوى . وكذلك جوز في سين مستعملن وفاتها أن يحدفا في الرجز ، وهما في موضع ياء مفاعيلن ونونها من المخرج ، لأن ذلك من مستعملن في الصدر ، فصار أقوى . وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يحمي في الرمل ، لأنها قد وجدناها حذف في التثنية في المديد والحقيق فقتناها عليها . وكذلك نون فاعلاتن في المبحث . فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تراخف في الجزء إلا في الموضع الذي وجده من إسفا .

وأما السريع فجاز حذف الفاء^(٤٩) والسين من مستعملن فيه لأنها قد رأيناها أم القوا السين وألقوا الفاء فشبهاهت بمستعملن الذي في الرجز وأجزنا إلقاها جميعاً . وزعموا أن ذلك قد جاء . ومفتعلن ومفاعيلن فيه حسن ، ومفتعلن أحسن لأنه يعتمد على وتد . وحذف فاء مفعولان ومفعولن فيه حسن لأنه صار في شعر/يرنجز به : يكثر استعماله ، فيكثر حذفه . وكان الخليل يقول لم يميز الزحاف في فاعلان لأن أصله مفعولات . فقد أسكتوا تاء مفعولات وهي التثنية من فاعلان فضعف الجزء . ولم يزاخفوا في فاعلان لأن أصله مفعولات . وقد حذفوا من وتاء الفاء فضعف الجزء . وهذا ادعاء لأنه لم يعلم أن أصل هذا كان مفعولات . والحجة فيه أنه لم يحمي ، كما لم يزاخفوا في فاعلان في المبحث لأنه لم يحمي . وكان الخليل يقول أصله مستعملن فحذفوا السين والتثنية وأسكتوا خامسه . ولم يحتل الزحاف لذلك . وما أرى ترك الزحاف في فاعلان في السريع لكلا يختلط بالمعروض الأخرى . وبني فاعلان عليه فترك فيه الزحاف كما قالوا قصت وقصت .

وأما المنسرح ففعال مستعملن فيه كحال في السريع ، إلا مستعملن التي للمعروض التي على ستة . فإن السين التي فيها تعاقب ألفا لأنها لو سقطت وقبلها تاء مفعولات ، اجتمعت حة أحرف متحركة . وجوزوا حذف الفاء والواو من مفعولات لأنها في صدر الجزء فأشبه مستعملن . فغالبها قبيح . وقد قال ليد :

فلا تؤول إذا يؤول ولا

تدنو إليه إذا هو اقتربا/

في قصيدة على المنسرح . ولم أسمع فيه مفاعيل^(٥٠) وفاعلات حنة ولا أراه

(٤٩) في الأصل (الياء) وهو تحريف من التنسخ .

(٥٠) يقصد مفعولات بحذف الفاء .

إلا جازراً ؛ لأنه قد سقطت الفاء مع الواو ، فسقوط إحداهما أقوى^(٥١) . وفاعلات
حسنة وعليها بنوا الشعر لأن الواو أقوى من الفاء . وذلك لأن الواو تعتمد على وتند
والفاء تعتمد على سبب . ولزم ضربه مفتعلن لأنه شعر أجزأوه كلها سباعية . ولم
يحيى له ضرب في هذا الذي على ستة ، إلا واحد ، فالزموه الحذف لطول أجزأته
وكثرة حروفه . ولم يفعلوا ذلك بالكامل لأنه قد جاءت له ضروب . فإذا استقلوا
الأطول بنوا الأقصر . وهذا لم يحيى له ضرب إلا واحد . وذهب الفاء في مفتعلان
ومفتعلن فيه صالح لأنه يرتجز به فيكثر استعماله فيجوز حذفه . ومفتعلان فيه
قبيح . وقد جاء . قال الشاعر :

لما التقوا يسولاف^(٥٢)

وأما الخفيف فذهب ألف فاعلاتن الأولى أحسن لأنها تعتمد على وتند ، فإن
ذهبت مع ذلك النون قبح لأن (في) اجتماع زحافين في جزء واحد قبحاً . وذهب
سين مستعلن أحسن من ذهب نون الجزء الذي قبله ، لأن السين تعتمد على وتند ،
والنون في الجزء الذي قبله على سبب . وما أرى أصل مستعلن فيه إلا مفاعِلن .
والسين زيادة كما أن الواو في مفتعلات زائدة عندي . وجازت الزيادة كما جاز
التقصان . ويدل على ذلك أن تمامها يقبح . وما أرى سقوط نون فاعلاتن وبعدها
مفاعِلن إلا جازراً . وكان الخليل — زعموا — لا يميزه . وكذلك وضعه . وقد جاء
شعر جاهلي ذهب فيه النون وبعدها مفاعِلن . قال :

ثم بالببران دلوت رحانا

ورحنا الحرب بالكمة تلور^(٥٣)

(٥١) المقصود من الجملة أنه يجوز يحيى مفاعِلن يحذف الفاء من مفتعلات ، برغم عدم سماعه
لها ، لأنه قد جاز حذف الفاء والواو . فالأولى حذف أحدهما
(٥٢) في اللسان مادة (سلف) « وسولاف اسم بلد . قال : لما التقوا يسولاف » . وقال عبد الله
بن قيس الرقيات :

تبسبت وأرض السوس بسبنا ويسف
وشولاف رستاق حسه الأزارقة

(وهي) موضع كانت به وقعة بين المهلب والأزارقة . وهكذا فقد جاء بدون نسبة .
(٥٣) لم نستطع معرفة الشاعر

وذهب نون فاعلاتن قبيح لا يكاد يوجد . وقد جاء . أخبرني من أتى به من العرب قال مهلهل :

إن تنلني من باعثٍ من صُرِّم
نعمّةٌ تجلني^(٥٤) لذاك شكور^(٥٥)

ولم نجد ذهب نون مستعمل إلا في شعر لابن الرقيات . وزعموا أنه قد كان سبق اللحن . فمن جملة في الشعر إماماً جوز حذف نونها ، ومن لم يجعله إماماً لم يجوز حذف ذلك . قال :

نستقى الله في الأمور وقد أفـ
لح من كان هم الانتقاء .^(٥٦)

لام الانتقاء مكسور وليس في هم واو بعد الهاء .

وقد يجوز أن لا يكون في هذا البيت زحاف على وجهين : أما وجه فقطع ألف الوصل وهو ضعيف . والوجه الثاني أن ثبت الواو لأن الحرف الذي بعدها قد تحرك . / وإنما كانت تسقط لسكونه . وإنما قبيح نون فاعلاتن ومستعمل لأنها يعتمدان على سبب بعدهما . ومن زعم أن السين زائدة لم يستطع ذهب نون فاعلاتن قبلها . وأما مفعولن فجاءت مع فاعلاتن لحقة هذا الشعر ولأن اللفظ به يشبه اللفظ بالغناء . وإنما حذف من الوند ، قال بعضهم : حذف الأول لأن أول الأوتاد يحذف للخرم ، وقال بعضهم : لا بل حذف الثاني لأنه وسط فكان أقوى له . والأول إلى السبب ، وإلى موضع الاعتدال ، وحذف الأول أقيس .

وأما المضارع والمقتضب فكانت فيها المراقبة^(٥٧) لأنها شعران فلا فُعل الحذف فيها . وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم . ولم يراقبوا في المجتث وإن كان قليلاً ، لأن بين سبيه وتدا ، فكان أقوى . وأجزت^(٥٨) حذف نون مستعمل في المجتث لأنه

(٥٤) فرقها جاء « فاعلاتن »

(٥٥) في البيت مشكلة نحوية ، إذ كان الأصح نصب (شكور) كمفعول به ثانی لتجلى .

(٥٦) يفهم من النص أن البيت لابن الرقيات . ولم نستطع التأكد من النسبة .

(٥٧) المراقبة مصطلح عروضي يعني ضرورة مزاحمة أحد السنين إذا اجتمعا في جزء واحد . راجع الدمهورى ص ٣٠ .

(٥٨) في الأصل كتبت على هيئة (وأجزت) بسقوط نقطة الحرف الثاني .

قد جاء فى الحفيف . وهذا الجزء مثل ذلك لأن أجزائه فاعلاتن مستعملن كأجزاء ذلك .

وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزائه كثرت وهو شعر توهوا به الخفة ، وأرادوا فيه سرعة الكلام . وأنت تجد ذلك إذا أنشدته ، فكان ذهاب النون منه أحسن ، إلا أن يكون بعدها فعل أو فل فيفتح إلحاقها ، لأن الحرف الذى بعدها قد أدخل به . وهو مع قبحه جائز . لم نر شيئا امتنع من الزحاف لإخلال بما بعده . ويجاز فى العروض فعل وفعل ساكنة اللام فى قول الخليل لأن هذا الشعر حاله كما ذكرت لك . ولذلك أجازوا فل فى العروض التى على ستة إذا كان قبله حرف لين . وقد طرح بعضهم فعول فى العروض ، وقال : لئلا يجتمع حرفان ساكتان فى الشعر . وقد أخبرنا من أتق به عن الخليل أنه قال له : هل يميز هذا ؟ فقال : قلت لا . قال : قد جاء . ثم أنشدني :

فرمنا القصص وكان التقاص
حقاً وعدلاً على المسلمين^(٥٩)

فلو كان هذا وضعه كما يزعمون لم يمتنع به . وأجزنا فل فى الضرب إذا كان قبله حرف لين على القيس لأنه إن جاز فى العروض فهو فى الضرب أجزو . والله أعلم . ثم^(٦٠) .

(٥٩) فى معجم شواهد العربية ، ص ٣٩ ، منسوبا لزيد بن واصل .
والصدر العقد الفريد ، ٣٩٤/٥ . ولم تجده فى المصدر بل وجدته بغير نسبة فى ٣٠٢/٦
من العقد الفريد ، ط دار الفكر . وفى اللسان (ملحة قصص) جاء بعد البيت : « قال ابن
سيده : قوله التقاص شاذ لأنه جمع بين الساكتين فى الشعر ، ولذلك رواه بعضهم : وكان
القصاص . ولا نظير له إلا بيت واحد أنشده الأختى » .
(٦٠) فى المفاصل جاء : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » . بالمخط نفسه . وفى المتن جاء
بعدها بخط مختلف :

جمع اسم البحرورى قوله
طويل مديد والبسيط ووافر وكامل المزاج الأراجيز أرسل
سريع سريع والحفيف مفلوج ومقتضب المحدث قرب لتفضل

الفهارس

١ - فهرس الأشعار والأرجاز

القافية	الشاعر	الصفحة*
الإبقاء	ابن الرقيات	٢٤
اقتربا	ليد	٢٣ ، ١٢
أب	علمر بن الطفيل	١٧
الترهات	سراقة البارقي	١٨
حجا	المعجاج	رجز ١٢
فجبر	المعجاج	رجز ٢١
ذو سحر	طرفة بن العبد	٥
سكر	امرؤ القيس	١٣
يرى		١٩
تلور		٢٤
شكور		٢٤
عذر	زهير	١٩
بسولاف		رجز ٢٤
الحقق	وؤبة بن المعجاج	رجز ١٧
جملا		١٣
الأوائل		١٣
بالمصل	عترة	١٣
المسلمينا	زيد بن واصل ؟	٢٧
أرقان	يعلى بن الأحول الأزدي	١٧
حما	المعجاج	رجز ٢١
البهيم		١٨
وقطام		١٣
مقام	امرؤ القيس	١٩
الأحلام		١٢
يرمى	عبد الله الزبيري	١٢

* أرقام الصفحات في جميع الفهارس هي لرقم صفحات النسخة الأصلية .

٢ - فهرس الأعلام

العلم	الصفحات
أزد السراة	١٧
امرؤ القيس	١٩ ، ١٢
ابن الرقيات	٢٥
الحليل بن أحمد	١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٧
رؤبة بن العجاج	١٧ ،
زهير بن أبي سلمى	١٩
الطرماح	٢٢
العجاج	١٢
عترة بن شداد	١٣
ليبد بن أبي ربيعة	١٢ ، ٢٣
مهلهل	٢٥

٣ - فهرس المصطلحات

المصطلح	الصفحات
أبنية	٩ ، ١٠ ، ١١
استخفاف	٦
الاستماع	١٣
الإشمام	٥
الأصل	١٩
الأصوات	٨
الاعتدال	٢٦
الأكثر	١١
إلحاق	٦
ألف الوصل	١٥ ، ٢٥
أنشدته	٢٦
أول البيت	١٩
البيت	١١
ترجييع	٨
الترنم	١٣
تغيير	١٤
التنوين	١٦

المصطلح	الصفحات
الثقل	٨، ٧، ٦، ٣، ٢، ١
؟ ثقيلًا	٣
الثقل	٢٠
يثقله	٢١
استثقلوا	٢٤
الجر	١٦، ١
الجزء	٢٣، ١٨
أجزاء	٢٦، ١٢
محزوء	١٨
الجزم	١٦
الحداء	٢٠
حشو	٦
حرف لين	٢٧، ٨، ٧
الحروف	١٠، ١
حروف المد	١٣، ٧
الحركة	٨، ١
متحركة	١٧
متحركات	١٨
متحركتين	١٧
متحرك	١٤، ١٠، ٩، ٨، ٦، ٦، ٢، ١
متحركًا	٣
الحلق	٣
الخطبة	١٠
الخفة	٢٦، ٢
الخفيف	٦، ٣، ٢، ١
الخفيف (الوزن)	٢٦، ٢٤، ٢٣، ٢٢
الحرم	٢٦
الحياشم	٣
الوجز	٢٢، ٢٠، ١٨، ١٢
يرتجز	٢٤
الرسالة	١٠
الرفع	١٦، ١
الرمل	٢٢، ٢١
الزحاف	٢٧، ١٨، ٩
الزحافين	٢١
يزاحف	٢٣، ٢٢

المصطلح	الصفحات
المزاحف	١٢، ١١
الساكن	١٤، ١٠، ٩، ٨، ٧، ٦، ١
ساكننا	٣
السواكن	٢
السكون	٢٦، ٢
مبيعية	٢٤
السبب	٢٤، ٢١، ٢٠، ٩
السبب المفروق	٩
السيبان المفروقان	٩
السريع	٢٣، ٢٢
سرعة الكلام	٢٦
سمع	١١
الشاذ	١١
الصدر	٢٢، ١٩
الضرب	٢٠، ١٨
الضم	١٧، ١
مضموما	٢، ١
الطول	٢٠
العروض (العلم)	٩
العروض (آخر الشطرة الثانية)	٢٧، ٢٣، ٢، ١٩، ١٦
الملة	١٩
عوض	٧
الفناء	٢٦، ٢٠، ١٣
الفتح	٢
مفتوح	١٥، ٢، ١
فصاحة	١٠
القم	٣
القصيدة	٢٤، ٢٢
قطع	٢٥، ١٥
القوافي	٧
القوافي المقيدة	٦
القياس	٢٧
أقيس	٢٦
الكامل	٢٤، ٢٠، ١٨، ١٢
الكسر	١٧، ١٣
مكسورا	٢، ١

المصطلح	الصفحات
اللحن	٢٥
اللفظ (به)	٢٦
المتقارب	٢٦
المجث	٢٦ ، ٢٢
مخرج	٣
مد	٨
المملود	١٧
المديد	٢٢ ، ٢١
مدغما	٧
المراقبة	٢٦
المضارع	٢٦
المعاقبة	١٨
تعاقب	٢٣ ، ٢١ ، ٢٠
المقتضب	٢٦
المقصود	١٧
ما لا ينصرف	١٧
المنسرح	٢٤ ، ٢٣ ، ١٢
النصب	١٦ ، ١
المجاء	٣
الهمز	٣
مهموز	١٨
الخرج	٢٢ ، ٢١ ، ٢٠ ، ١٢
الوند	٢٦ ، ٢٤ ، ٢١ ، ٢٠ ، ٩
الوند المجموع	٩
الوند المفروق	٨
وتدها	٢٠ ، ١٩
وزن	١
الوصل	١٧ ، ١٦ ، ١٤ ، ٦
الوقف	٨ ، ٧ ، ٥
موقوف	١

الواقع الأدبي

● تجربة تقليدية :

- الأشواق النათية ..
- مدخل إلى شاعرية الشاب

● متابعات :

- مشكلة الهجرة في أعمال
- « محمد عبد الولي » القصصية

● مراجعات :

- في مسألة البديل لعروض الخليل ..
- دفاع عن فابل .
- مفهوم الأدبية في التراث التقليدي
- إلى نهاية القرن الرابع
- نموذج الخطيئة/ التكفير
- والبحث عن شاعرية النص الأدبي

● رسائل جامعية :

- الاستعارة بين النظرية والتطبيق
- حتى القرن الخامس الهجري

الأشواق التائمه

مدخل إلى شاعرية "الشائي"

حمادى صمود

نشرنا منذ سنوات^(١) قراءة القصيدة الشَّائِيَّة وقلب الشاعر^(٢) حاولنا أن نستجلى منها بعض ملامح تجربته الشعرية مساهمة في إرساء نقد ينشئ على النصّ . بوصفه مظهر الإبداع وفضاءه الذى تلتقى فيه وتتداخل ذوات مؤلفة مختلفة ، متعلّمة أفاقاً سحيقة البعد ، أسطورية المبتدأ والتكوين هي : ذات الشَّاعر ، وذات الشعر وذات اللغة .

وكان عملنا صادراً عن إيمان عميق بأنّ : « ما كُتب عن الشَّائِي ليس إلا مجرد الملحّ بما فطن الناس . وهو إن دلّ على شيء فعلى أنّ الشَّائِي لم يزل مجهولاً »^(٣) .

وها نحن نواصل هذه التجربة مع « أفان الحيلة » ليمود الشَّعر إلى الشَّعر ويخرج الكلام عن مجوِّزات الفخر وتجيى القين^(٤) .



منذ سنوات خلت لفت انتباهنا في ديوان أفان الحيلة قصيدة بعنوان « الأشواق التائمه »^(٥) وكنا في كل مرة نقرأها ندخل سعدنا كرجع الصدى أنغام من مختلف الأغاني المؤلفة للديوان وترامى لنا خيالات كثير من الممارس الذين سبق أن قرأناها . وكنا كلما عاودنا القراءة وحاولنا الاندساس في شعاب العالم الشَّعْرى الذى ينبه تأكدنا أنها مفتاح من مفاتيح الديوان ومدخل من مداخله الرئيسية وفيها تجتمع ملامح تجربة الشَّائِي الإبداعية وتتحدّ مرتكزاتها .

لذلك رأينا أنّ نُنمِّب بها وأنّ نقرأها قراءة تعقّد الأسباب بينها وبين غيرها من القصائد وتبيّن ما بينها من الصّلات ، متحرّكين من فرضية زادها معايشرة هذا الشَّعر رسوخاً وهى أنّ هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النواة المولدة والرجم المختصين .

ولمّا عقدنا العزم على تفكيك شرجتنا وتلدوين ما نعتبره قراءة ممكنة لها أطلّت مشكلة مهمّة تتعلق بمسألة تصنيف هذه التجربة وتحديد ما يقوم فيها من مترجمات . وقد أدت هذه القراءة إلى التفكير في القضية واقتراح بعض الآراء في الموضوع . وقد بدأ لنا أنّ التجربة تتضمن مظهرين على الأقلّ متحاول عقب القراءة تحديد الخط الفاصل بينها .

ولقد أعادت توجهنا المنهجى على تبيين هذه الأمور ، إذ حاولنا قدر المستطاع تجاوز القراءة الخطيئة النظرية إلى قراءة تتحرّك من إيمان عميق ، حصل لنا بالملامشة ، والمعايشرة ، بأنّ تجربة « أهمية تجربة الشَّائِي لابد أن تردّ أجزاؤها إلى بنية كلية ، وإن شديداً نظام داخل يحدّد أنساق اللباني والممارس ويردّ التنويع إلى الأصل أو الأصول العميقة الباطنة التى تغلّى هذه التجربة وتكفل لها الوحدة فى التّشوّع .

ولهذا كنّا ونحن نستجلى صورة هذه القصيدة في غيرها وأصداء غيرها فيها حريصين على استجلاء بيتها العامة ما دقّ منها واخفى ليكون حديثنا عن تجربة هذا الشاعر محيطاً بخصائصه لا بخصوصيات الشعر الشَّعْرى به جملة .

وأماي ، يفرق الصمم أحلامها ،
ويبقى يسم الزمان صدها
وأناشيد ، يأكل الذهب الدامي مسراً
تأ ، ويبقى أساهها
(٢٠) وورود ، تموت في قبضة الأشواك .
ما هذه الحيلة المملة ؟ !
سأم هذه الحيلة معاد
وصباح ، يكرّر في إثر ليل
ليتنى لم أجد إلى هذه الدنيا ،
ولم تسبح الكواكب حولي
ليتنى لم يعانق الفجر أحلامي ،
ولم يثلم الضياء جفوني

(٢٤) ليتنى لم أزل - کیا كنت - ضوئاً
شائعاً في الوجود ، غير مجين !
• شعبان ١٣٤٩
٢٦ ديسمبر ١٩٣٠

« الأشواق الثالثة »

في المعاجم أنّ الشَّوقَ والاشتياقَ نزاع النفس إلى الشيء . والشَّوقُ حركة المحرور وهو في كتاب العشق توفيق حركة حرقه الجسد وبهيجان القلب عند تذكرة الأجي . والشَّوقُ عذاب وضيء ما لم تعرف النفس ما إليه تنزع وبه تتعلّق ، فتذهب في البحث كل مذهب قلقة فلورا ما إن تطأ دجياً حتى تغلّق دونها المسالك وتتسّد أمام ناظرها الأفاق فتوقى كسيرة تراودها الرّحلة ويلج عليها عتف الاضطراب والقلق . فلذلك شأنها حتى تنكشف لها الحقيقة ، حقيقة القضاء في نقطة أليته ومعانقة نور الفجر الأول قبل الكون .

والشَّوقُ في الشُّنّان أشواق فيشتدّ الزُّروع وينفك المشتاق عن وضعه وزمانه حركة في الجبل المأمول تبهر في مجاهل الزمن التحقّق بحثاً عن الصورة الضالعة .

وهي أشواق ثلاثة لا تمتدّ إلى برّسم ولا تعرف إلى غرضها منفداً وأما هو البحث المرهق المضطرب في كلّ حذب وصوب عناء يضع على الرّغبة فيجلبها وتغلّ المحرور المكتون فيبينه .

فليس في العنوان إلا الإضراب والحركة والاختلاط .
فلين القصيدة منه ؟ وما وجه تعلّقها به وانتشارها عنه ؟

II الجوانب الشكلية

في القصيدة عدّة مظاهر لاقعة من بينها :

١ . I

ورودها على مقاطع متفاوتة بعدد الأبيات (I / ٤ ، II / ٨ ، III / ٤ / - ، IV / ٨) وأن كان إخراج القصيدة في الشُّنّان لا يعين على

(١) يا صميم الحياة ! إني وحيد
مدلج ، تائه . فلين شروقك ؟
يا صميم الحياة ! إني فؤاد
ضائع ، ظلمي . فلين رحيقك ؟
يا صميم الحياة ! قد وجع النسي
وغام الفضا . فلين بروقك ؟
يا صميم الحياة ! أين أغانيك
فتحت النجوم يصفى مشوقك ؟

(٥) كنت في فجرك ، الموشح بالأح
لام ، عطر ، يرف فوق وروك
حالما ، ينهل الضياء ويصفى
لك ، في نشوة يوحى نشيدك
ثم جاء الدجى ... ، فأسميت أرواك
أ ، بداداً ، من ذابلات الورد
وضباباً من الشنّى ، يتلاشى
بين هول الدجى وصمت الوجود
كنت في فجرك المغلف بالسحر ،
فضاء من الشنيد الهادي

(١٠) وسحاباً من السرى ، يتهاوى
في ضمير الأزل والأباد
وضياء ، يعانق المعالم الرحد
ب ، ويسرى في كل خفاف ويد
وانفصى الفجر ، فأنحدرت
من الأفق تراباً إلى صميم الوادي



يا صميم الحياة كم أنا في الدنيا غريب
بب أشقى بفرقة نفسي
بين قوم ، لا يفهمون أناشيد فؤا
دى ، ولا معان بؤسى

(١٥) في وجود مكبّل بقيود ،
تائه في ظلام شك ونحس
فاحتضني ، وضمتني لك - كالضاد
س - فهذا الوجود علة يأسى



لم أجد في الوجود إلا شقاء ،
سرمدية ، ولنة مضمحلة

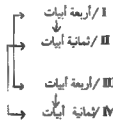
٤ / V	{	هـ	_____	١
		ها	_____	٢
		ها	_____	٣
		هـ	_____	٤
٧ / VI	{	ل	_____	١
		لي	_____	٢
٧ / VII	{	ن	_____	١
		ن	_____	٢

وتصبح المقاطع ثمانية إن لم نعد الكاف الساكنة في كل ١ / I رويًا
نصّح الأبيات الأربعة الأولى على روى القاف ، بلها بيتان على
روى الدال ، متبوعا بكاف ساكنة . كما أفاد الشاعر من كل
الإمكانات الحركية في الحرورية لبناء القافية (نهـ) وأنصاف
الحركات .

فالقصيد من هذا الوجه لا يقرّ لها قرار ولا تلتزم نطا موحدا في
بناء أواخرها ، يباشر فيها الشاعر ضربا من الخروج عن الطرق
العادية في كتابة الشعر ، ويبلغ بها في مسالك شتى ، إما صورة من
صور التيه والبحث القاذب عن المستقر ، وإما من شعور بأن الدفق
الشعري أكبر من أن يتجوى روى مفردة وأن يحيط به نغمة رتية غليظة .
وفي هذه الحالة يكون التنوع ديفد الفراء وقرينه بحيث جاهدت
القصيد فصائد يطابق بينهما بعض ما وعدّه به عنوانها .

٢ . I

أننا مميّنا النظر في القصيدة وجننا أن التنوع تضمه بنى أخرى
يمكن أن تعتمد مدخلا من المداخل الشكلية الممكنة إلى القصيدة وهي
بنى ثنائية تقوم على تكرار المطلع بحيث يندّد أطرافها ويرسم ملاحها
البنوية العامة على النحر التالي :



وليس من الصعب تبيّن الصلة بين المقطع المطلع والمقطع الذى
يليه ، فملاحظة اسم المفعول « مشوق » في نهاية البيت الرابع ،
والتنسخ الدال على الزمن الماضى في بداية المقطع الثانى (البيت
الخامس) ، علاقة مباشرة من علاقة الوجد بالذكرى والحنين إلى
الماضى وضلا لا تقطع وتعرىضا بالحلم عا فلت وانقضى .

كذلك الصلة بين المطلع المكرر (٤ / III) والمقطع الأخير فزيادة
على إعادة كلمة الوجود المرفوعة في آخر المقطع الثالث في مطلع المقطع

تبن توزيعها المقطعي بصفة قطعية (مثلا : A / III مفصول في الديوان
إلى ٢ + ٦ ، كذلك A / IV يمكن أن تكون ٤ / IV ، ٤ / V)
عختلفة بالرؤى بحيث يصبح توزيعها على النحر التالى :

{	فك	_____	١
	فك	_____	٢
	فك	_____	٣
	فك	_____	٤
{	دك	_____	٥
	دك	_____	٦

إذا اعتبرنا الكلف الساكنة حرف الروى ويكون كل المقطع إذ ذاك
مفيدا . وتبرز بوضوح إرادة التنوع بالتفجير في التوجيه (وهو حركة
ما قبل الروى ، وقد اعتمد منها الشاعر الضمة في الأبيات الأربعة
الأولى ، والكسرة في البيتين الأخيرين ، وهذا غلبة ما يميزه العلماء
بالشعر الأقل تشمدا كالحليل) . كذلك اعتمد التنوع والتصرف في
ألحرف (قاف ، دال) .

{	رود	_____	١
	جود	_____	٢
{	اوى	_____	١
	اوى	_____	٢
	اد	_____	٣
	اوى	_____	٤

والتنوع هنا في إيراد نوعين من ألحرف : ما يشترك فيه الياء والواو
وما تفرّد به الألف . وقد جاء في ١ / I و ٢ / II و ٤ / III على نوعين
من الشعر هما المطلق والمقيد .

{	سى	_____	١
	سى	_____	٢
	سى (ى)	_____	٣
	سى	_____	٤

أما في هذا المقطع فاعرج لى روى آخر هو لسين والافتراض بكم
صوى يتجاسر يصل إلى حركة ما قبل الساكن فلم يخرج منه إلا في
البيت الثانى (يؤسى)

ويبلغ ألتنوع أقصاه في آخر القصيدة حيث يتصدّد الروى (لى ، ها
ن) ويختلف وجه البناء عليه

الرابع ، هناك علاقة معنوية بين الطرفين هي علاقة التفسير والتفصيل والبيان .

3. I

وفي النص كثير من التناييات الأخرى تدعم التناية العامة :

أ - ثنائية الإنشاء والتحرير

فلن كان النص محاماً بالإنشاء مُبتدأً ومتنهي بفتح والتداعى ويُغلق بالتداعى فهو في منتهى مُزاوجة بين هذين الأسلوبين وهي مزالوجة في المقطع الواحد وبين المقاطع :

في الأبيات الثلاثة الأولى توسط الخبر النداء والاستفهام وفي البيت الرابع استقل كل أسلوب منهما بنظم .

جاء المقطع الكبير الثالث (من البيت الخامس إلى البيت الثاني عشر) خيراً كله .

المقطع الثالث يكاد يكون إنشاء كله باستثناء شطر البيت الأخير منه .

المقطع الكبير الرابع ينتهي بثلاثة أبيات متمخصة للإنشاء . وكذلك آخر البيت الرابع منه .

ب - ثنائية الكون وما قبل الكون أو الماضي وماضي الماضي

وهذا الجانب جلي في المقطع الثاني حيث تلتبس الأنا بزنانين يقمان في الماضي لكنها متعلقان . وقد عجز عن التنايق بواقته تارة كقولہ : كنت . . . ثم جاء ، أو بصریح الإنشاء كما في البيت الأخير من ألقطع الثالث حيث وقع الاكتفاء بالقوله لوجود الفعل السالف الذكر .

ج - ثنائية الأنا والآخرين

الضمير الغالب على القصيدة هو التكلم المفرد عما يعيشها بنائية مفردة ويجعلها صورة للحال التي يعيشها الشاعر ومتنسا لشكواه وأوجاعه ؛ أي أن الخطاب تسيطر عليه الوظيفة الانفعالية بحيث يملؤه الشاعر إلى حد التشبع بذاته فيعكس الخطاب على نفسه وتحوّل شخصاته إلى غنائية تصغر عن الشاعر وإليه ، وتؤكد تضاعف فيه قدرة الإنشاء ، ويتجرّد من كل بعد ، ويتكرّس للدلالة على ما في نفسه . وسنرى ألتناييات الأدبية لخل هذا التوجه .

وتتحرك هذا الضمير في مجال طرفه المخاطبات المفرد متعلق اسم النداء وطرفه الآخر بالتعاقب والتأليب : ضمير الجمع المعاند على الناس ، أو الإشارة المقترنة بالوجود أو الدنيا .

وعند هذا الحد يبرز ما نعدّه أهم خاصية في بناء هذه القصيدة ؛ وهو انتقال الإنشاء على الخبر مبتدأً ومتنهيًا عما عرفها في الانفعال ؛ فبرز على أدبها تصريحا مفرطاً وتعطيلها مباشرة سلباً باتجاه الغائب بدلاً عن الوضع الراهن فيفاء النداء بكل قوة يؤسس حركة الشوق والتوق ويفتح على أفق لا تدرك النفس حدودها . إنه نداء الغائب ؛ نداء البعد والحرقه ؛ نداء النفس أرهقتها أوزارها وأضناها القلق والصياح ؛ فباتت تستصرخ الغيب بحثا عن السكونية . فجميات البنية

هنا أيضاً ثنائية تقوم على المزاوجة بين الانفعال (وقد جاء خلافاً عادياً عن الرمز ليس فيه بين العامة وما تدل عليه بعد ، في ضرب من اللغة - المحاكاة) بتفسير الإنفعال بقطع الطريق على العقب رجوعاً إلى الأصل ويحدا عن البدء . إنه رسم للطريق الوعرة التي تخفض عنها الشمر وتمخضت عنها العظيمة . هو دفع النص في مضائق تفتتح باب الذاكرة فتعلم في رُجُلها بقايا عالم قديم بعيد النص صياغتها جملة ناصعة .

تلك هي ذكرى البدء وخروج الشعر عن وضعه ليؤسس تاريخه ويكشف مآله والأغوار البعيدة الموحشة التي ولّدت . إنه البحث عن الذات قبل الكون .

II التحليل

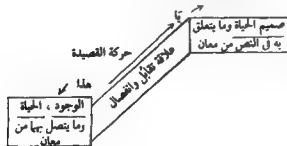
II - 1 المقطع الأول

الآيات الثلاثة الأولى جاءت في التركيب على وتيرة واحدة :

ياصميم الحياة	ان وحيد مبلج	تائه	فأين شروقك ؟
ياصميم الحياة	ان فؤاد ضائع	وظالم	فأين رحيقك ؟
ياصميم الحياة	قد وجم الناي	وغمام القضا	فأين بروك ؟

يُفتح البيت بالتداعى ويُغلق بالاستفهام وحدة مفقولة مشحونة بالتوقل والإستجداد . وبين طرفيها مجد التكلم حيزاً آمناً يجتريه ويحميه ؛ فينشأ الخبر عن الأنا متعلقاً بالتداعى مستندعياً الاستفهام . ومن هذا الشكل في الحلول بالمكان لم يؤثر الخبر إلا في ما جاء بعده ولذلك كان التناي في كل الحالات واحداً . واختطف موضوع الاستفهام باختلاف ما سبق من خبر ؛ فاستدعى الإدلاج والتّيه الشروق وكان الرّيح مناسيباً للظما ، وغيم القضا لا يشبه إلا البرق إذا أراد السّارى أن يتبين إلى مسعاه سيلاً .

ولا سبيل إلى تحليل التناي صميم الحياة في النصّ الأرتفيق علاقات الخلاف والتقابل التي بناها الشاعر بين خطّين دلالين يشمل الأول ، بالإضافة إلى التّلازمة ألقطع ، « صميم الحياة » ، الألف (بيت ١٢) ويشمل الثاني ، « الوجود » ، مجرداً (بيت ٨ وبيت ١٧) أو مقترناً باسم الإشارة (بيت ١٦) عما يؤكّد التقابل ، إذ يصبح النداء على هذا النحو مقابلاً للتّعين والإشارة ، ويقوم كل من الاعمين خطأ فاصلاً بين غائين متقابلين :

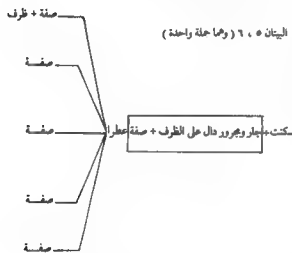


زمن الشعر وحاله إلى حيث نشأة الأولى والحين إلى الأصل قبل
 ميلاد الشاعر والشعر بالإيجاز الزين الماضي في سطر مكسوك يتخاض
 عن إطلاقه على معطيل الزور ثم يعم في الحجب وتختاض
 إلى العتبة التي تفتح له الزين في البيت وضو الشاعر . سلطت
 تبعا لذلك القصيدة استعادة مكثفة امتدت في كل جزء من أجزاءها
 وهي استعادة الانفصال - الاتصال تكسيرا لسطح الكون ونفسا
 للطبيعة وتناغمه ، وبها عكس السامر لتكون النهاية ورفقا على
 العبد وهو على العتبة والوجود .

٧ - الخطير الثاني

أخضر في الذكرة، واختزال المسافات عبداً إلى بلد عجنجب
لا شاعده عليه إلا ما بينه الإنسان بمحض التصور وأخيال سيملكنا في
النص لظاهرين سبق أن يرتزا في القطع الأول بطلوت هما - زيادة على
حديث الشاعر عن نفسه وتواتر ضمير التكلم والمرد - انتشال الصفة
وتواتر علاقة الإضافة بأفعال والمجرور الدال على الظرف مكانا
وزمانا، أو الدال على الأصل.

بين ذلك خطاً المظانف الآتي :



البيان ٧ ، أ



عَالَمٌ يَقْرَهُ الشَّاعِرُ ، يُبْشِرُهُ وَيَعْنِيهِ ، وَعَالَمٌ لَا يُحِيطُ بِهِ وَلَا يَفْرَهُهُ
إِلَّا مِنْ صُورَةٍ تَقْبِضُهُ ، قَرَاهُ بِحُورٍ وَرَاهُ ، يَنْتَبِثُ بِهِ ، يَنْتَابُهُ ، وَيُلِحُّ
فِي النَّهْأِ ، وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى خَوْلِ مَنْزَلَتِهِ إِلَّا بِالْفَلَعِ وَالْإِخْلَاقِ
وَتَوْعَمُ الْمُقَابِلُ مِنَ الْوُجُودِ . لِذَلِكَ سَيَكُونُ هَذَا الْبَيْتُ الْعَنْوِي طَبَقَ
الْإِسْرِ فِي الْقَصِيدَةِ أَكْبَرُ فَعَالَةٍ مِنْ الْأَعْمَالِ الْأُولَى هَا .

ويشيء أخرق في أليث الأول بناءً اسمي بين عناصره انتظام ، ويثيا
وبين العظام الملم لتتأنيث : فالخوشة والألواح يؤيدان بصفة
عامة إلى أليث . والوخشة قرين الفزق والخوف والغربة يجلب أليث
والحمية والامنا شيئا طبيعيا . وقد غلقت هذه الحمية ، كما
أشرتنا ، في إنزال الأنا والإخراع عنه بين طرفي أليث . وهذه السلسلة
الأخيرة استبعدت الإسهام ، فالشروق نور والنزير هداية ونعذب
الطملة ، والنور ، إلى كل ذلك ، المثل ، فكان لابد من كل هذا
استبعاد حال الغباء التي تصف البشر .

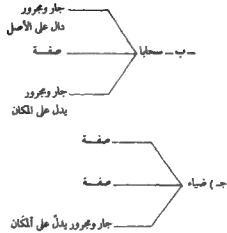
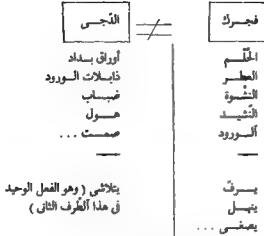
ويبقى مفهوم الضماع قاصياً في الكيت الثاني لكنه لا يثير في الإستفهام أولاً يستأثر به إذ يتولد هذا عن غير تحوُّل الظما إلى استدعى الرحيق . والرقيق عصارة الشيء وهو هنا في تناغم مع الصميم ثم إننا إن قرأناه بالقدرة التي أنه ظما تجازى إلى معين الكشر ومورده ليقول الشاعر ما يعيش بكياته .

وفي البيت الثالث يبدو الإخبار مقطعا، في الظاهر، عن المتكلم
وتخرج البنية من الإسمية إلى الفعلية، ولكن السياق العام يؤكد
صلته بالمتكلم على سبيل التضمن أو الكناية للتعليق المبشرة الثالثة
بين البيت وأطراف أخيهما. والجملةتان القويتان لفرسان في هذا
البيت الثاني وشغلنا بهما في السطر الأول أحدهما البيت الثاني هذا
وجاء الثاني مقترنا بالثداء في البيت الرابع أثر في تركيبة فجاء حلقا
لنظام الأبيات السابقة، حيث تعاقب الطرفان لعل نصف البيت على
حين كانا مجازاة بالبيت كله. ويكشف البيت الرابع أن جملة المعاني
التي هي ممان بجزء، فالقود والظلم والنسأ والغناء كلها ثابتة
التجربة الشجرة متبعية.

وحديث الشاعر يتعلق بتجربته الفنية وشعوره العميق بالحاجة إلى الاستزادة من هذه العناصر لتفطية الجذب المحيط بالعالم الذي يتحرك فيه .

كما يكشف البيت ، في جزئه الثاني ، عن حامل الشوق ، وهو الشاعر بصريح ضمير المُخاطب وصفته اسم المفعول : فاشاعر مشوق ، وتتلحق شوقه «صميم الحياة» . ومع ذلك يبقى الثاني مثيراً غائلاً لا ينجلي إلا بتحميد البيت وتعيينه ، وتجاوز البيت فترداً في آتية ، وبناء بالغة أولا وآخرا : مجلِّد الفن بالزمان ما يستعصي عن التجربة التي يمتثلها الوعي المتخيل لما يمكنه للصفقة في كل الفصيلة ، لا سيما متحكما غائلا لا وجود له خارج النصّ الشعري ذاته .

ومن أغراض الشوق وأغراضه الذكري وأتتله حديث الوصل قبل الانقطاع والافتراق . ووجه ترتيب البيت الرابع بفتح المرحلة الموالية من النص للصلة آتية القلمة بين نهاية البيت الرابع : « مشوك » ، وفتح الباب على الماضي في البيت الخامس . وهكذا كانت بداية لقطع الأول عازاً إلى القطع الثاني وخروجاً بالقصيدة من



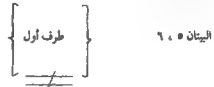
البيت ١٢ ورد فيه جابران وجوروران دالان على المكان .

• •

هذا المقطع الحلم أو المقطع الروم ، الذي يبنى الشاعر فيه صورة كونه وما قبل كونه مقطع جاء منتظماً انتظاماً لائفاً ، فهو مكون من مقطوعتين نفتحان الطريقة نفسها - تكرار النسخ الدال على الماضي واسمه - وتشتركان ، كما يبين الرّسم السابق ، في غط التركيب والوظائف الغالبة كما أن كل واحدة منها دخلت على مقابلة أساسية كل طرف من أطرافها فطب معنى تقليل معانيه المختلفة المعاني الشخصية تحت القطب الآخر .

أ - المقابلة الأولى

هي مقابلة مبنية على ثابيتين ، كل ثابتي تمثل طرفاً :



وقد عوّف الشاعر عدداً من الظاهر الثبوتية والمعنوية لمبنائه المقابلة ، كالفصل في مستوى الروى يبحث جمال الدال مشغوها بالكاف ساكنة في البيت (٦ ، ٥) على حين أطلقه في البيتين المواليين (٧ ، ٨) ، كما فضل بينهما بعلامة لغوية واضحة ، هي « ثم » الدالة على المطف مع التعاقب ، ولكنها نبش بالفصل من حيث تؤكد الرّصّل ، ودغم الفصل بتخير نوع الجملة في المطلق ، فعبست فعلية تبصيرا عن أخلدت الموحى بالتأثير وتبدل الحال . وقد أقام الشاعر من جهة أخرى بؤرتين معنويتين متقابلتين في مستوى المتعصر الأساسي تقابلاً دالاً :

وجاء أناسخ الدال على الماضي في مطلع المقطع الثاني يعلن عن التحول والزج بالنص في الحكاية والتاريخ ، حكاية الشاعر ذاته عن ذاته ينحتها من قصص الحلق والتكوين ، ويصوغها من نصوص ثقافته المختلفة أكني تحول أن تعود إلى أصل الإنسان ومبدأ حياته فوق الأرض وتلبس روحه بالعادة ، أي الكويف على نقطة الإندواج والثبات وقت خروج الموجود عن الجوهر الفرد وانبعث اللفة والشكل طوقاً لروحه وجسمه . والزمن الماضي هو زمن الشاعر الوحيد ، عليه يقع ما ألم به من أحداث وعمل صمّه تبنى كل المقابلات وهذا النحو تنخرس القصيدة في قصّة التكوين الأول ، وتشرع وجوها بوصفها كتابيّة شعريّة تقدّز الحرافة بدائل وتبرّ هذا الرسم المشوّهم عن الضيق والرفض . فالشاعر يبنى باللفة مشهد العالم الغائب ، عالم المثل الحقي ، عالم الشوق والحلم يبعث عنه خرجاً من المذهب ، عالم مقدود من ميين غرته وجنّة شعوره بالأمّ واليه والضياع . عالم الغيبة والذهول والانطلاق ، عالم الحركة البطيئة الرقيقة كخفيف الأوراق أو أوضاع الشلّى ، عالم النسيان والتبّل والنشوة القصوى ، إنه عالم الشعر يصوغه الشاعر بالوصف وشغافية الرّوّة والأجرجس الغالبة .

ويأى « الذجي » يقابل الفجر وتتغير الأحوال ويحبب زمن زمتاً ، ولكن صورة ألام الماضي الجليل تبقى عالقة بالشاعر أو يبقى هو متعلق بها ، فيصبح بلونها ما جاء مقابلاً لها وإذا ما رشح من مطلع مقابلة ثامة « الذجي الفجر » لا يقابل تمام التقابل الصورة الأولى ، وإذا الليل فغير قادر على طمس معالم الفجر فأثبت القصود الثابتي (البيتان ٧ ، ٨) مزوجة من الأولى نزعا ، عليها آثارها لتدل على هول الفاجية وقوة تشبث الشاعر بعلمه وعلمه الرومي ، كالتقليل يُفصل عن أمّه في حال الرّضاع أو هي الأوصال تقطع في الحى قطعاً . وهذه صورة التحولات من ، بجىء الليل بعد النهار .

عطرا (بيت ٥) ← أرواق (بيت ٧) . وهو انتقال من أنشء إلى سبه وما لا حجم له ولا شكل إلى ماله حجم وشكل .

يسرف (بيت ٥) ← بعداد (بيت ٧) . ذهب الحركة والانتقال من الفاعلة إلى المفعولة

يبرز المخطط السابق أن بناء المقابلة بناء متداخل متقارن الأطراف يحتاج فيه إلى التفرع والتأويل . فلو رسم الطرفين المتقابلين اللغين تتحرك القصيدة بينهما ، اضطر إلى البيت الأخير (١٢) إلى اختزال كل الفضاء الشعري السابق بتأخير وأفضاله ومفاعيله وصفاته في كلمة الألفي حتى تقابل صميم الوادي . ولا يتنا سابقا ، يصبح الطرفان المحيطان بالمقابلة هما « صميم الحياة » و « صميم الوادي » . وما عدا ذلك فكل كلمة اللغوة التي يسقطها في الطرف الأول لا نجد ما يقابلها في الطرف الثاني إلا التيسير تريبا (١٢) ، وللفعل المرافق له الواصل بين الطرفين اتحدت وهو ضل مشحون بكل الإثبات الفلسفي والكثيف الذي يدور حول بداية الحياة فوق الأرض .

وعلى هذا النحو يمرنا متعلق النص على أن نحدد المجال المعنوي لكلمة « تريب » بالمجال المقابل له . وبناء المقابلة هذا البناء يعطى الكلمة معنى يجاوز المعنى المعروف ويغزو المعاني الحافلة المرتبطة به أيضا ، لا سيما في قرنا معناه بالجوار والجور والبال على الظرف (صميم الوادي) كما ستحاول بيانه .

إن في كل الوحدات - الأخبار معنى السمو والارتفاع ، وكذلك فيها إشارات واضحة إلى العالم السحري الذي يلف تجربة الشاعر .

فالطرف الأول فضاء (بيت ٩) لا يحيط به حد ولا يأن عليه رسم ، هو عالم الألهام والانتفاضة الرقيقة ، أنشيد الحياة والخصوع والتعبد حيث يخلط الغناء بالرحمة البخور ، تشيع في الجور خائفا قلعا لا يستقر ، لهذا يأن الحياة زائلة واقعة على حد مشنون ، وهي أيضا أنشيد الإنسان سارحا في الطبيعة تغمر روحه الراحة والطمأنينة إذ يدخلها علما سحريا يرتد في نشوة ما تعذبا نشوة أغان الحياة وجمال الكون .

هو عالم الشاعر بينه بالروية وينقده من الفضاء معنى غالبا يسعى إلى تطويقه وإذاته في آيينه اللغوية ليحصر به فضاء رؤاه . إن حكاية الحياة حكاية الشعر ولا يفهم ما يقوله ترجمه لما وتاريخنا التأكيد على كونه شاعرا . فتلك حياته من قبل ومن بعد .

لما الأفعال - أوصفت فكرة خفيفة تتسرب إلى الكون ، وتسرير في توصاله عليها آثار التشوة يجعلها هذا القطع من القطع السابق .

وبعض هذه الأفعال يسعى بما أعلاه الشاعر في العنوان . فلا سبيل إلى أن نشكك عن فصل مثل هاتين (بيت ١١) في قصيدة سطمها الأشواق . ويبدأ تبيين النص الذي يسعى إرواح الشاعر ، ونفهم أهمية التاريخ في النص إذ هو حديث عن زمن كان يتم فيه بوصال من يجب في صورة التبريد عجيبة تقوم على استعارة: استعارة الضياء للحديث عن تنبيه ، والعالم الرطب المحبب عني المحبوبة .

« وضياء هاتين العالم الرطب » (بيت ١١)

فلأشوق ناته لا لأنه لا يعرف متعل شوقه ، فلقد أبرزه هنا حرية واطلاقا وأثرا علوية متخلصة من شوائب المادة ، ولكنها تائهة إذ

ورود (بيت ٥) - ذابلات الورود (بيت ٧) . أكثر الجوع والإحتراب من الموت

عطرا (بيت ٥) - ضباب من الشدي (بيت ٨) .

تبغى الصورة هنا في متعلق المقابلة ورغم ما بين الطرفين من تشابه . يفسح ذلك عندما نزل الطرف الأول « عطرا » في سياق الاستعارة للمحبة به « الفجر » والطرف الجار والمجور « فوق ورودك » . فالتن بقي المحر فينه في الطرف الثاني غلام حننه الحبر الثاني لأسمى « ضباب » ، والفرف « بين غولر الدجى وصمت الوجود » . ففى حين كانت الصورة الأولى غارقة في النشوة والفرح والطمأنينة أصبحت في الطرف الثاني قائمة مفروسة في أحرف والموت (صمت الوجود) .

إننا بدأ الشاعر يخرج من عالم السحر والأيد ، ولكنه خروج من لا يصدق الرحيل والانفصال من هذا العالم ، ولذلك يرتد الشاعر على عطيه مجردة لا يبق عمل صورة الكون الموحدة ؛ فيطرد شبح الإفظة ، ويجاول جاهد الانتماس من جديد في الحلم ، فيعود النص على بلته ، وتطلع علينا الحكاية من ألبا :

المقابلة الثانية

تكبر مساحة العالم وتوسع أفق أحلم ويتغلب الواقع وينحسر في بيت فتاتي المقابلة متقارن الأطراف ينطوي معجورا ثلاثة أبيات ٩ ، ١٠ ، ١١ ، على حين يجتري الثاني بيت واحد (١٢) ، والتأويل هنا حتى لا يسيل إليه الأ التأويل وتوليد النص ، من النص ، لأنه لا يقوم على مقابلة الوحدات والمعاني المقررة ، بل هي الصورة تستمد معناها وفعاليتها بوضعها إزاء صورة أخرى .

فلا مانع من مجاوزة ظاهر النص لتحديد التأويل . وينا لذلك نحاول تحديد مكونات كل طرف من أطرافها على النحو الآتي :



تسعى إلى ما تعرف أنّ إدراكه صعب وإلى حالاتٍ لا يعيشها المرء إلا بخياله وفي خياله ، ومن ثمّ يصبح التاريخ ذاته حكايةً وضريراً من الومض والخرافة . وتكون القاصّة لأنّ مدّدت القصيدة وباعثها وبمركها إنّما هو التعلق بالومض واليبس على الحلم واستعراخ مثل بنائها الإنسان بعقله وأنشائها إنشائه ، منذ بدأ يفكر في مصيره وأصل تكوينه .

أمّا لأفكاره وما قام منها فثبّرت في سحر الشّاعر إلى المطلق والشّمول والابتهاج والتخلص من قيود الوجود ظاهراً وباطناً .

فالفضاء فراغ وانتاج والفضاء نور لا يحيطه طوق ولا يحيط به حدّ ؛ إنها يرسمان صورة العالم بلا قيد ولا عائق ، لا بداية له ولا نهاية واقفاً في المطلق متقوقفاً في الأبد . هو البديل عن العالم الذي يتحرك فيه الشّاعر .

تلك إذن قصة هذا الشّاعر : فجوة عميقة بين ما كان وما هو كائن ، بين الكون - الحلم ، والكون - الواقع ، قصة القطع والانفصال . وفي هذه الفجوة العابرة بالخوف والرعب والألم ينبت الشجر ويحضر مجراه مستتبلاً بوجهه المائس هروباً من آثر زمن الحاضر .

ولمّا جاء بناء القصيدة من الإنشاء إلى الخبر ؛ من حال التّفور والرّفص إلى سببها عوداً على يده في محاولة جامدة لا يطاق تقديم الزمن ، وقتل الفعل الذي يُعيد قصّة التكوين والمربوط ويتدهور الصّور والأعوار والقيم .

3. المقطع الثالث

إنّ الشّعور بالموءة والقرار والانقطاع عن أعلام العلوى عالم السّحر والرؤى ، ولد في المقطع عدّة ظواهر : الموءة إلى إنشاء إصراراً على رفض الواقع والتشبّث بالصورة النقية التي رسمها لعالم ، ما قبل الكون وهروباً من مرارة اليقظة والموءة إلى العالم المزمّ المضى بالبقاء في غيبة الشنوءة وعلوية الحلم .

كما ولّد على صعيد البنية الغنوية التعجّب الدالّ على الكثرة (بيت ١٣) حتى توافق الكثرة عمقّ الموءة الفاصلة بين العالمين . والتعجّب ضرب من التّخيّر البشرى يعلّن به الشّاعر حاله ، ويصرّ عنه بطريقة تكون فيها اللّغة ربيع الإحساس وقناة الشّعافّة ، ويقفمه للقرارة عارياً لا يحتاج إلى تأويل أو تخرّيج .

وفي مجرى التعجّب نشأ ألمنى الشّعري الأساسى الدائر حول مسألة الحنين إلى الأصل وأبحث عن عالم أثال وهو معنى الغربة .

والغربة كمنى شمرى تستدعى جملة من الملاحظت : - معنى الغربة في هذه القصيدة وفي كل أغاني الحياة ، ولعله في هذا النوع من الشعر ، مشوّلة عن صورة مهمّة ستبناها الانفصال/ الاتصال بوصفها حركة متواصلة مترددة بين الواقع والمثال ، وفي الفضاء السحيق الفاصل بينها ينمو الشعر ، ويستمد عناصره ، وتكون التجربة كلها منغمسة في ألأم الانقطاع وحركة الفرقه .

— الإحساس بالغربة من جوهر العملية الشّعريّة ذاتها . فهو إمّا ناتج

عن قدرة الشّاعر على إدراك ما لا يدركه غيره ، أو لأنّ ثنائية الواقع والمثال لا تمدّ أن تكون حالاً ومورداً من موارد الشعر ؛ وإذا كان يكون الحلم الشّعريّ ذاته ، وتكون ألأم الشّاعر وعلايه من قدرته على بناء المثال بناءً فذاً ينجمه من عضى خياله ؛ فيكون التّمزّق والانقطاع حالة لا وجود لها خارج الشعر والشّاعر ، وتكون غربة الشّاعر من غربة رؤاه ومن قدرته ، على رؤية ما لا يراه غيره ، وتصوّر ما لا يصوره . فالألم على هذا النحو حينئذٍ القدرة ومصادفها ، والشفافّة من الشعور بالتّفرد .

وفي أحشاء هذا المقطع يزداد عمقّ المقابلة المسيطرة على القصيدة والمعالجة على الشّاعر ، وهي مقابلة المطلق بـ المُقيد أو المكان - القيد بـ الفضاء .

لقد كانت المقابلة قبل هذا الحدّ بين حالتين متقابلتين ، لا شك ، ولكن جاء التعبير عنها بصيغة مطلقة تحمّل فيها الحالة على الحالة . ولم تكتمل المقابلة لأنّ المنصر الأساسى المولد لها لم يبرز إلا في البيت الثامن عشر (١٤) وهو الانحدار . لذلك وجدنا الشّاعر يتوسّع في أخذ الحديث عن عالم المثال . واتّضح من الصّور التي وضعها له أنّ المنفى الأساسى هو الحرّية والخلّاق ، ولكنه لم يتحدث عن المُقابل إلا في هذا المقطع الثالث ، عندما جاءت عملية الانحدار تؤكد التّقابل بين التّعيين بالإشارة أو بالاسم (الدنيا هذا الوجود) والنداء كاستفالة وجري وراء الحلم .

هذا في نظرنا ما يفسّر معنى القيد والحصار الغالب على المقطع . والحصار في هذا الموضع ألوان :

- حصر بالجأز والمجرور والدالّ على المكان (في الدنيا بيت ١٣ . ومن المؤكّد أنّ معنى الحصار والقيد لا يبرز هنا إلا باعتبار المقابلة بينها وبين العالم الأخر)
- حصر بالنّذ والتّفرد (غريب بيت ١٣) .
- حصر بالجأز والمجرور الدالّ عجازاً على مكان أصيق من لمكان السابق (بين قوم بيت ١٤) .

— حصر بالانقطاع ، أى بانقطاع اتّواصل وانتهاء اتّفاهم ، وهي حالة أشدّ وقفاً على الشّاعر من حالات الحصار السابقة (لا يفهمون بيت ١٤) .

- حصر بالجأز والمجرور الدالّ على المكان (في الوجود بيت ١٥) .
- حصر بالصورة ودلالة النّظ (مكّبل بقيد ، بيت ١٥) .

وتكتفّ المحاصرة على هذا اتّحوى يؤكّد أنّ الشّوق العارم الذى يزّ الشّاعر إنّما هو شوق إلى الحرّية والانتهاج ، وأنّ مولد ألأمه ومحرك شعره إنّما هو الشعور بالحصار بألمنى الأناظولوجى .

وتنحو صورة الحصار في المقطع إلى التراكب والتّمذد على هذا النحو :

- في الدنيا غريب × ٢
- بين قوم لا يفهمون × ٢
- في وجود مكّبل بـ قيد × ٣

فالمَوْضِعُ قَيْدٌ والمَحْمُولُ قَيْدٌ ، أو إنّ شئتَ فالاسم قيد والصفة قيد

ولم نجد في القطع الرابع - باستثناء البيت الأخير حيث تكثفت المقابلة وتجمعت ، لتفضل النص بنبذة التقى التي تزد عتوان أثناء واللوح بالمثل إلى ضرب من التسليم بالواقع لإستحالة التقوقع الأبدى في الأذات ،



لم نجد فيه ما يُعد إضافة للنص . بل إن هذا القطع دون القطع الأخرى لا يعد فناً شريفاً لأنه من حجة شائرة واستحصال لتصوص ثرائية قبلت في ذم الشعر والتبريم بالوجود . لهذا سكتنا عن شرحه لوجوده في غيره مما سلف .

••

ومضى عدنا إلى أغاني الحياة وجدنا ألمان الأساسية والخصائص الكبرى التي استخلصناها من الأشواق أنثائية ومائلة في جل قصائد الأديوان ، ما عدا ما جاء مطروفاً على قصيدة الشاعر المشهورة « الصباح الجديد » . سزى في موطن آخر من هذا البحث إلى أي مدى يمكن عد القصيدة السابقة منطقاً في تجربة الشاعر واعتبار كل الديوان مقابلة كبرى لقطبها والأشواق النشئة « والقصائد الواقعة في حيزها و « الصباح الجديد » وما جاء بعدها ؟ والسمة الغالبة على الشعر المصلد والأشواق أنثائية « الحنين المصنوع إلى الأصل ، وأجرى المصنوع وراء المطلق لحرّ بدلا من القيد والسجن . إنه شعر مشدود شدا إلى وضع الكمال والحرية ، بينه الشاعر بالكلية فنا بعيدا عن مضايقات آلية البنية القاسية . هو للناسي - للوضع انضمرت من قلق الشاعر وضيقة بالناس وحدة مشوره بالألم إذ تعمره الوحشة وشغى بأنثوية .

ونشير في مايل إلى أقم المواطن التي برزت فيها تلك ألمان ، مكتوف غالبا ، بالإشارة إلى أقم عناصر ألمان ، متوسمين في التحليل في المواطن المهمة .

القصائد المشتعلة على ألمان المذكورة*

- ١ - من البداية - « الصباح الجديد »
- ألميا الحب (ص ١٩ - ٢٠) ، كنتسوى (ص ٢٢ - ٢٣) ،
- أشوة الرعد (ص ٣٩ - ٤٠) .
- سائم الحب (ص ٤٣ - ٤٥) ، الرزقة الفلوية (ص ٥١ - ٥٣) ، الذوم (ص ٧٢ - ٧٣) .
- آيا الليل (ص ٧٤) ، جدول الحب (ص ٨٠ - ٨٤) ،
- أغنية القصير (ص ٩٩ - ١٠٠) .
- صوت تائه (ص ١١٦ - ١١٧) ، تشيد للأسي (ص ١٢٠ - ١٢٣) ، قلت للشعر (ص ١٢٤ - ١٢٦) ، أغاني التائه (ص ١٢٩) ،
- إلى قلبي التائه (ص ١٣١ - ١٣٣) ، إلى الله (ص ١٤١ - ١٤٤) ، رثاء فخرى (ص ١٧٢ - ١٧٣)
- أبا أليكيا للحب (ص ١٧٤ - ١٧٥) ، فكرة الفنان (ص ١٨٦ - ١٨٨) ،

فنشئ الوطأة على الشاعر ، وهذا ما يحى ، صفة طبيعية ، لبروز الأمر للربوط بالقائه (فاضفى ، بيت ١٦) . فالقطع من لوله إلى آخره بناء للقيود ، وأطراف داخل أطراف تشك كلها على رغبة الشاعر ، فينجس نفسه ويسم بالحرف والأصابع . ويضاء القطع على هذه الشاكلة تابع من الشعور أيضا بالسد الأفق في وجه الشاعر وضيقة بالأرض والناس ؛ ولذلك نجد ، تعبيرا عن الاستداد ، يرسم ثلاثة أطراف ، الواحد منها في الآخر :

في وجود : وهو أطراف الخارجي المحيط بالموجودات .
مكبل : إضافة اسم القبول للمشتق من مادة لغوية تدل على الوثوق والرباط .

بقيد : ذكر صريح للرباط اللغوي ، وصيغة أجمع تزيد من وقع المعنى .

ولا يخرج اسم الفاعل « تائه » (بيت ١٥) عن كل هذه ألمان إنصاه ، هو أيضا ، بجوار ويجرور برشح بالعملة ويؤذن بالاستداد والمخاضرة « تائه في ظلام شك ونصن » .

وعلى هذا النحو استمدى الإخراق في بناء صورة الضيق والقيود فعل الأمر في البيت الأخير (١٦) مرتين متتاليتين نحتا من فعلين بدلان على التطويق والاشتمال ، ولكن يبنى مقابل للمعاني السابقة ، لأنه ينبع من الحزن والحماية . وتطلع هنا صورة الأم جليلة لتلك الشاعر من حالة الوحش والرعب الناتجة من الشعور الحاد بأنثوية ، كما تتأكد صورة الإنصاه - الإنصاه ، إذ يبحث الشاعر عن عالم ما قبل الولادة ، وقد بحث في البيت بالإشارة إليه (كلالض) عتوقا بكل ألمان التي سبق أن نسجها . فميمم الحياة هو الأم ، والشاعر قتل مرهق انقطعت أوصاره منذ غادر الرحم الدافي ، ولم يستطع أن يجد في الأرض الطمأنينة والكبرياء والرفقة فاحتس بصورها ، وداح يجرى ورامها في لغة تقطع الألفاس ، ظهرت ألوها على بنية القصيدة حيث زواج بين الإنشاء والحبر وجعل الأول سبب من الثاني ؛ أي أن الثاني جاء بفسر الشعر ويؤسه ، فالبنية مجاورة القول لذائجه ، ومجاورة الشعر للفعالية التي لقت إلى إنتاجه . ومغاد هذه الطريقة في بناء القول أن المقابلة هنا هي الوالدة التي تحضن عملية الشعر وتبشر بها .

وبنهاية القطع الثالث تنهى دورة النص ويتصل طرفاه : فالأمر للمكرر إلى البيت الأخير متصل بالبناء في المطلع . كما استوفت المقابلة عناصرها واتضمت مكوناتها ، فالألمس واليوم لسا بعين زمانين ونما هما فطان في « الوجود » : قط منفس في أبدية الذات متشتر في المطلق ، جوهرأ خالصا لا يحويه شكل ولا تحيط به صورة ، وعط تاريخي متراجح ، متدهور ، يائه أفساد من تلبه بالتراب ، ووقعه في مجرى الحدث والقفل . هما علما الآن للآزوري ، وقرار المرأة السحيقة ؛ نقيضان يبينان عالم الشعر ويصوغان الزمن صياغة عمومية ، حركتها من القرار إلى القمة ، فلا خطية ، ولا تعاقب ، ولا مستقبل ، وإنما هو إنجمله وحيد شاق إليه تجربة للكتابة . فلا خلاص إلا لتساق ألهوى نحو نقطة الانحدار .

• نذكر صوان القصيدة ، ونضع بين قوسين مؤلفها في الديوان ، ونشير بخطين إلى القصائد التي كرت فيها هذا المثل وشابهت مشابهة كبيرة الأشواق النشئة .

قلم الآم (ص ١٩٠ - ١٩٥)

ب - الصّباح الجليد - إلى نايه التّيون ، في الزّوخ من الفصائد .
زويعة في ظلام (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) ، الفلّيا اليّة (ص ٢٧٠ - ٢٧١)

مقابلّة الغلام في الضياء ، وهي تجلّ من تجلّيات المقابلة الأم :
الماضي في الحاضر ، برزت في شعر الشّاي في مرحلة مبكّرة مظهرها
قصيدة ليها الحبّ . المؤرخة في غرة أغسطس ١٩٢٤ ، أي في سنّ لم
يتجاوز الشّاعر فيها الخامسة عشرة . وفي أوائل التجربة ، أيضاً ،
برزت المقابلة بين الأمس واليوم عملة بكثير من ألمان التي تستجلى في
الأحمن من شعره . ففي قصيدة التجوى ، وهي مؤرخة بـ ٨ رمضان
١٣٤٣ / ٢١ إبريل ١٩٢٥ ، جاء الحديث عن « الأمس » في سياق
معنوي غاصره : (النيل ، والمجد ، والسّلامة ، والجسمال ،
والإبتسام ، والفتاة) ، على حين قرن « اليوم » بـ (الشّقاء ،
اللوعة ، الكياء ، الأين) .

من الفصائد ما يجاوز الشبه بينها وبين الأشواق النّاتئة باب
المان ، إلى الإنفاق في الكلمات المفتاح وبسعى لأصعب النّتيجة .
ففي قصيدة المصوع تبرز المقابلة بين « الحياة » و « الأمس » ، حيث
تنج أحيّة نفس السّيل الدّلال السّابق : (النّعاسة ، الأشواق ،
التّصوّق) ، ويصّلب الحديث عن الأمس الحسرة على ذهابه
وانفصائه . وأهم من كل ذلك ظهور كلمتين في مطلع القصيدة يمكن
بسهولة تبيين العلاقة بينها وبين بعض الكلمات المهمة في قصيدة
الأشواق النّاتئة ، بل يمكن عدّها نواتين مزلّتين لها . والكلمات هما
الشّوق ، والياس ، في قول الشّاعر :

ينغصّ التّينّ بين شوقي وتأسر . وأنى بين لسوعي وتأسر

والشّاعر ، جمع بين الكلمتين في الصّدر بالمعطف السريع لأنه لم
يكن يتيّن لأسلفه بينهما ؛ لذلك اكتفى في العبارة عنها بما يدلّ عليه
الظّرف الدّالّ على المكان ؛ وكذلك جاءت القصيدة في نعمة تراثيّة
أثباتيّة واضحة . ثمّ كثر الشّاعر ، واشتدّت تجرّبه ، وتعمّقت
جذورها في صّاب الحياة وعقّمها ، وأصبح عارفاً بالمسافات ، قادراً
على مثلها بخلاف شعره ، فجاء فضاء « الأشواق النّاتئة » مشدوداً
من طرفه إلى طرفيّ الكلمتين . فالشّوق عنوانها وألفها الرّغبي ،
والياس ، ياس الشّاعر ، قُطّلها وقوّة الدّفع فيها .

والوثنائج بين الأشواق النّاتئة وبقية الشّعر من هذا الصّنف
كثيرة ؛ ففي أنشودة الرّعد حديث عن « أعمق الحياة » (بيت ٤) ؛
وفي مالم الحبّ ذكر « أفاق الحياة » (لمقطع الخامس) ؛ وفي الرّزنيّة
الدّلاويّة يذكر « نعيم الحياة » (بيت ٤) . وقد اشتملت ثلاث من
فصائد التّيونان على آليّة في عنوانها وهي : صوت قلّة ، وأغانى قلّة
وإلى قلبى قلّة . وصلة الأولى والثّانية يفرغها صلة متبنة . فالأولى
تقوم على مقابلة بين :

الحياة في الوطن السّاموي

شرب آجن شومو ، لهم في الطّرف الثّاني ، هذا المنهب
سكون ، تعب ، عني في الإستسباب
وجوم . موت الشّوق ، فالحجّ إلى الحياة عملية تشريد سلّطت
أين ، دماء ، كُفوم ، نعاسة (البيان ١٠ و٩)

ونجد علارة عى ما ذكرنا عنوان القصيدة الأمّ الأشواق النّاتئة
متمسّكا في هذه القصيدة . فزياة على « النّاته » الواردة في العنوان تذكّر
الأشواق بصيغة الجّمع في البيت السّادس :

تتبعثر الأعمار في جنباته وقوت أشواق النّفوس وجوما

ومع ذلك يبقى بين القصيدتين فارق جوهري ، يتّجه منطق تطوّر
التجربة ذاته . فالحديث عن الحياة هنا (الحاضر) سبق الحديث عن
الماضي ، كما جاء الحديث عن هذا الماضي في صيغة خبرية هادئة لم
تولد الجري اللامت وراءه كما ظهر ذلك في الأساليب الإنشائية المكتفة
التي تصدّرت الأشواق النّاتئة . وهذا يعني أن التطوّر الذي يحصل
بين القصيدتين إمّا هو ازدياد التّبرّم بالحياة إلى الحدّ الذي لا يبقى فيه
الماضي ذكرى يردّها الشّاعر ، حتى يصبح نوعاً يجري وراءه ويستغنى
به ، بمعنى أن التّبرّم بأحيّة يضغّط على بنية المقابلة في الأشواق
النّاتئة فيصنّر ضيق الشّاعر بالذّكر والتّأسر ومعانته القصيدة في
أسلوب مباشر ، وتتعلّق كل الأساليب الإخبارية الشّاعريّة حولها
لشدّه وتفسّر نشأته .

لما ألقى قلّة فهي تقوم على ثباتها ما كان وما هو كاف . وقد وردا في
اللفظ بصيغة « كان فلذا » . وعصرنا أنشائية متّجانسان ،
يسيران من الكمال إلى التّدهور . وسبب التّدهور الحياة . وكذلك
يرز في القصيدة السّؤال لكدّال على التّخوّف والإبتكاف والأضباع .
وتركز السّؤال عن موطن الصّباح والعالم النّشود :

يا بى أمى ! أتسى أين الصّباح ؟
أوراء البحر ؟ أم خلف الوجود
يا بى أمى ! أتسى أين الصّباح ؟

ومن وجّو التطوّر لحاصل بين هذه القصيدة وقصيدة الأشواق
النّاتئة الخروج من البحث والسّؤال ، في مستوى الظّرف ، إلى
التّعين والتّجريد . فلقد تيقّن الشّاعر ، بعد تقدّم تجرّبه ، وتأسّع
أفق غلّه الشّعري ، أن الصّباح هو الألف وما قبل الكون ، أي ما قبل
اللّفظ التي تمّ بها الإبحار من الألف إلى صميم الوادى .

ومن الفصائد الشّديدة الصّلة بالأشواق النّاتئة من جهة ألمان
الأساسية والمواجر الخفائية قصيدة قلّت للشّعر .
وهي في التّيونان لحظة مهمّة يكشف فيها الشّاعر عن علاقة فنّه
بحياته ، ويكشف ، بالتّوسّع في التّجريد ودفعه إلى اتّكشاف مناطق
مظلمة من ذاته ، الصّلاّب المميّنة التي تشدّ الحلق إلى خلفه .

نكتفى بهذا القدر من التلمّيح وإن كان في غيرها ، من شعر الشّاع ، كثير من وجوه الاتفاق مع ما جاء في الأشواق الشاعية . فغرضنا ليس استقصاء هذه الوجوه ، ودراسة هذا الشعر دراسة شاملة ، وإنّما هو اقتراح منهج في تناوله ، والإشارة إلى مدخل من مداخله المهمة .



ولقد بين لنا البحث أن ديوان أُمّاني الحيلة لا يمثّل ، في ما يتعلق بوقوف الشّاعر من الحيلة وتعلقه بالماضى رفضاً للحاضر وتبرّماً بالدنيا لا يمثّل وحدة معنوية متأنقة ، وعلاقة منسجمة متكاملة الأطراف والناصر ، وإنّما هو مرحلتان بارزتان يصدّران عن معنى عصبي واحد هو الحيلة والإحساس بالزّمن الحاضر والسّياق المكتف لحياة الفنان ، ولكنّها مختلفتان في أُمّاني القرعية المولّدة من الأصل ؛ إلى حدّ يمكن معه الحديث عن مقابلة كبرى في صلب هذا الديوان ، وتنتج حاسم في جرى التجربة الشعرية . وتتم نقطة التحول ، في رأينا ، في نصيدة الصّباح الجديد وما جاء بعدها من شعر مؤرخ . وهو من جهة الكمّ أقل من ربع الدّيوان ١٨/١٠٩ ، ويشغل من تجربة الشّاعر سنة ونصف السّنة تقريبا إذ إن كل هذه القصائد تقع بين ١٣ نو الحجة ١٣٥١/٩ إبريل ١٩٣٣ ، و ٩ جمادى الأولى ١٣٥٣/٢٠ أغسطس ١٩٣٤

فكثير من معاني هذا الشعر جاءت بحيث تقابل مقابلة تامة معاني الأشواق الشاعية ، حتى لكان شعر هذه المرحلة يبنى في أُمّاني الأساسية التي استخلصتها على انقراض الشعر السابق ، وكان شعر المرحلة السّليطة يتصل بشعر هذه المرحلة بالتقابل والتضاد . فاللهي ولّد نقيضه والقصيدة الأم أوجدت ما ينهيا . ومن ثمّ أصبح الشعر مرحلتين ، والدخول مدخلين ، أو هو إن شئتاً مدخل منى على علاقتين متقابلتين : علاقة التآلف وعلاقة التخالف .

والرّأي عندنا أن يقع الاهتمام ، في الدراسات ، على هذه القصيدة المهمة التي يمكن عدّها مع الأشواق الشاعية قطب الدّيوان الثّاني .

فقد جاءت بعدها أهمّ قصائد الشّاع التي يُشَدُّد بها على وطنيته ، وانتصاره لقضايا شعبه ، وتلقّيه بأنّى العمل ، وتفتحه على الاستعمار والظلم ، في إيمان عميق بالحيلة والفضائل من أجل الكرامة والحرّية . وإنشده تلك القصائد جميعاً نصيدة إرادة الحياة (ص ٢٣٦ - ٢٤٠) . وفي هذا القسم أيضاً جاءت قصائده الثائرة على الجحور والتواكل ، الدّاعية إلى الطموح والعمل على بلوغ الأكل والأحسن بتنشيط العزائم والنفع في رحيق الحياة للمخروج من الظلمة إلى النور . نجد هذه أُمّاني في قصائده إلى الشعب (٢٤٦ - ٢٤٩) وإلى طغاة العالم (ص ٢٦٠ - ٢٦١) . وفي هذه المرحلة أيضاً بدأ الشّاعر يرسى أسس فلسفته في الحيلة تقوم على التمتّى ، والمغالبة ، والتعنّف في فهم الأشياء في كل أبعادها ، خارج حرّات المرافقة وجيشان للشّاعر . فلسفة ترمي إلى بناء الحياة بناء المؤمن الصادق العزم . وقد تجمعت هذه المعاني وغيرها في قصائد من نوع نشيد الجبار (ص ٢٥٢ - ٢٥٤) وفلسفة الثّعبان المقدس (ص ٢٧٢ - ٢٧٣) .

والشّاع يبدأ التعريف بعلاقة صميمية لا يفصل بوجعها المخلوق عن الخالق إلا أنّ نأتى على الوجود ذاته ونقل الحيلة في مركزها .

أنت يا شعر قلّة من فزادى تنفى وطعنة من وجوى [بيت ١] فلا معنى للمبارات الكذّالة على الجزء هنا إلا أنّها مدخلات وتنطّ ارتكازي صيغرة عنها ، في بقية القصيدة ، جملة من الدّوال والمخلوقات تؤسّس للمطابقة بين الشّاعر والشعر ، وهي مطابقة تسمى القصيدة إلى بنائها بطرق شتى .

وطبعا ليس هنا مجال تفصيل الحديث عن هذه القصيدة المهمة وإنّما نكتفى بالإشارة إلى بعض أُمّاني البارزة في نطاق أُمّاني التي تمّينا .

ولعلّ أبرز هذه أُمّاني ما ورد في البيت الثّقل ، حيث يؤكد الشّاعر المطابقة بين الشعر من حيث هو عبارة وما يعلّا جوانحه . وهو هنا لا يترك المعنى مفتوحاً لسيطرة أُمّاني عليه فتراه ، في عجز البيت ، يصرّح بفضيحه الكبرى ويعين شعره ومورده ، وهو الحنين الأبدى إلى صميم الوجود .

فيسك ما في جوانحي من حنين

أبدى إلى صميم الوجود [بيت ٢]

ويُعدّ كشاعر وجوه المطابقة ويجريها في مسالك شتى . فهي مطابقة من الدّاخل إلى الخارج (جوانحي ، خواطري ، مشاعري ، عوالم) ، ومطابقة لأطوار الحيلة (طوفاني ، شيبني) ، ومطابقة في مستوى الاستمارة الكذّالة على تلك الأطوار (الربيع ، الصيف ، الحريف ، الشتاء) . فالشعر قصبة عن حيلة الشّاعر وصورة عن وجوده ، وفي القصبة والصورة دليل على التّكيّفات التي تتمّ على حسبها المطابقة بين الشعر والحيلة .

وللشعر وظائف أخرى أهمّها صرف كشاعر عن الذّكري ، وقدرته على تعويض المفقود . وهو ضرب من السّلوى عا ضاع وانقضى . والفضائع والمقضى ، عند الشّاع ، ليس إلاّ أزمّن الماضي .

انغمسه في الصّباح لأنسى

ماتنقضى من أسنى المفقود [بيت ٣٠]

وهو كذلك قوة تُرَدُّد طاقنا على التحمل . بل إنّه طاقة التحمل ذاتها عندما تمجّر أتمية الإنسان عن مواجهة أوصاف أُمّاني وأوجاعه . فزوّقتها بضعيف الحنين بالفض وبتحرّك الكيّد شوقاً وشئت الآلام للخروج من عالم الضّيق والسعادة يثبت الشعر طاقة معية على المواجهة والصّبرة .

أنا لولاك لم أطق عت السدر

ولا فرقة الصّباح التّجديد [بيت ٢٧]

ولا غربة إن يكون ، لذلك ، سكّن الشّاعر وسكّته ؛ ولأنّه ، أيضاً ، يطعن العالم ويجوهه بتناقضاته ، وفي بعض أرجائه الأسفل المُرْتَبب وإن كان بعيداً نالياً :

فيسك ما في الوجود من حلك

ج وما فيه من ضياع بسميد [٢٤]

باعث الإقبال على الحياة والتشبث بها والاستجابة لأوامرها كالغبد العظم :

ما كنت أحسب بعد موتك بأى
ومشارى عيبها بالأحزان
أنى ساقطاً للحياة ، وأحس
من نهرها التوهج الشوان
وأصود للدنيا بقلب غساق
للمحب ، والأفراح ، والأحان
(...)

وإذا التشلّام بلحمة ورفضها
ضرب من البهتان والهنجان
إن ابن آدم فى قرارة نفسه
عبد الحياة الصادق الإيمان

[ص ٢٥٧ الأبيات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨]

وتأكيد من عندنا

إن كثيراً من هذه المعاني تتكرر فى هذا القسم من الشعر الذى أعلنت بدايته قصيدة الصبح الجديد ، كما ذكرنا ، ولكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى بعض القصائد التى تعود الشاعر فيها النخبة القديمة ، وتخرج عن النّس من حيث إنها تؤكد سقافة الدنيا ، وضاعتها ، وتنازل فى الموت والحياة والأقدار التى تعبرف الدنيا بكل قسوة وسفورة وعيب . ولكن عدد هذه القصائد محدود لا يعدل اثنين ٥٨ : زومة فى ظلام (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) وشكوى ضالمة (ص ٢٦٨ - ٢٦٩) .

هذا التحوّل يطرح إشكالا مهماً يتمثل فى معرفة الصورة التى نراها على حسبها الصباح الجديد والتأويلات التى يسمح بها نضها ، لاسيما أن فيها من الإشارات والأمارات ما يشجع تعدد القراءة واختلاف التأويل . قى القصيدة ، متى قرأناها خارج إطارها ونفسها الشعرى ، وخارج قسم مهم من الاستعارات والصورة المؤسسة لكتابتها ، شائبة تؤكد عناصرها على انصرار الشاعر على الموت ، وحل الصورة الفارقة التى كانت تلفت الحياة والوجود ، وإقباله عليها إقبال العاشق المتعبد الذى أصابه فتنة الحياة فخلص نفسه من الشكوى والتبرّم ، وفتح قلبه بعبّ من الدنيا ، وترنم بها أنفاساً متعشة كلها سلام وعطائنة . ولا يصعب على القارىء أن يتبين إرادة الفعل الواضحة فى الصورة التى بناها على أكتافها . فعند الفعل - الإعلان ، أو الفعل - الوصف (مات) ، فإن أغلب الأفعال الأخرى بما فيها الأمر للثكر (اسكنى) ، واسكنى الفاتح للنفس ، أفعال إرادية فاعلة فى غيرها (دفعت) ، نرت ، أذبت ، اتخذت ، دحوت (...) ، ومعها صورة الوجود العاتية العروس كما نفس فى إسرارها الشاعر فى الشابين من شعره (النواح) ، الجنون ، الألم ، الدعوى ، (الأسى) . وينحصر فى النص بديلا صورة الصباح تملن عن جمال الوجود وتغلوذ الحياة وبهاها ، وهى الصورة النقيضة التى كان الشاعر يبحث عنها زمن أن كان يحمرى وراه وصميم الحياة . فالشاعر لم ينشأ للقصيدة معانٍ جديدة بل غير موطن الأطراف فى الكتابة الكبرى التى كانت محبة بشعره بعملية نحو وتمويض : نحو لصورة الدنيا كما كانت بالأفصال الدالة على الموت والانحلال ، ونحو نفسها بصورة العالم الآخر الذى بناه نفضا للحياة ذاتها فى الشابين من شعره . لكن فى القصيدة كثير من العلامات التى تفرى بالتأويل وتعلما على غير ما يقتضيه ظاهر معناها . وأولى هذه العلامات استعارة الرحيل التى نغلا القطع الأمير ، واتى ها لدخولها فى النص آخر القطع السابق له عندما يعلن الشاعر بصريح العبارة قائلا :

ولا شك أن أبعد الفصائد دالة على التحوّل قصيدته (ص ٢٥٧) التى قالها بعد وفاة والده وهى ، شكلا ونحو ، تنص لما سلف من ربه فى الحياة . فلقد عبرت عن نبرة مؤثرة صليقة عن لزواجية الفنان - الإنسان الذى تدعوه طبيعته وأصل خلقه وتكوينه إلى الإقبال على الحياة ، والتلجج بعنفها ، وجها ، والتسلق بها ، ويدهوه قته إلى أن يؤسس بالغة الرضى والنقطة غرضا أيدياً وإشارة قياً .

فى كل هذه الفصائد معانٍ بناها الشاعر مقابلة لما كان قد أسسها فى ما سبق . وإخراج المعنى على هذه الصورة ينم عن وعى بالتحوّل الذى طرأ على مسار التجربة الشعرية ، وإيماناً بالشاعر فى ذلك التحوّل . فالصورة الزاجية التى كانت فى الأصول القليلة صورة وصميم الحياة ، والعالم العلوى ؛ عالم ما قبل البدء والتكوين ، أصبحت تملق الحياة . وكل ما كان فى والوجود قيد وإرهاق غدا مساحةً وأساساً .

أيتها الموت ! أيتها القدر الأسمى !
فقسوا حيث أنتم ! أو فسيروا
ودعونا هنا : تنفى لنا الأحلام
والحب والوجود الكبير
وإذا ما أبيتهم فاحملونا
ولهبى الحرام فى شفتينا
وزهور الحياة ، تعبق بالهطر
وبالسحر ، والعبا فى بلدنا

[قصيدة الحلال السكوى أبيات ٢٣ - ٢٦]

فلقد دبت الحياة فى العالم الذى كان مظلما داجيا لا يُس ولا يتحرك . فالتى كان يحس لاهتا ليتخلص من الزمن الحاضر ، وإلى قتل التراب والسو على بالفناء فى المطلق والىونان فى التور السرمى ، أصبح يفرّض رفض الحياة بالكفر ، ويرى فى التعلق بالماضى والإعراض عن الحاضر شقاء ما بعده شقاء .

أنت يا كاهن الظلام حياه
تعيد الموت ... أنت روح شقى
كافر بالحياة والنور ... لا يعبد
والشقى الشقى فى الأرض قلب
يسومه ميت وساخسبه حى

[قصيدة إلى الشعب ،

أبيات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٤ والتأكيد من عندنا]

ولذلك أصبحت الحياة متعلقاً بالطموح ، وهدف السعى ، وانتقلب الوجه الشهم من النداء على العائب ، والتشبث بالغيب ، والحين إلى الأصل ، إلى الحياة يتخفى بها وينفخ الناس إلى الإيمان العميق بالجهد وإكباته .

إذا طمحت للحياة الفخوس فلا بد أن يستجيب القدر

[ارادة الحياة ، البيت الأخير]

وأهم من كل ما تقدم ، شاهداً على التحوّل وانتقال الشاعر من الضد إلى الضد ، قصيدة الاعتراف : لأها ، أولاً ، مرتبطة بن آدم له أصوله وقوانينه ، ولها ، أيضاً ، معنى دعى مترون بالسارة والمفسر بالذنوب والأخطاء والضرع عن النفس من عبء قتل يتخلص منه صاحبه بالانفناء لسلطة دينية مؤتمنة بما لا يبرر على طرحة للعموم :

ولأها ، ثانياً ، مليحة يحب الحياة ، مبنية على تناقض ألوت - الحياة وما بينها من دفع وجذب . فلقد كان ألوت فى هذه القصيدة

لم يعد لي يسفه فوق هذى السبقاع

فأى بقاع هذه التي يشير إليها الشاعر ؟ ليست الحيلة والأرض أقرب للتعلق بالإنشادة ؟ ثم ، قرأنا صورة الرحيل صورة الموت ؟ وهذا الحضم العظيم الذي انتدفع فيه زورق الشاعر ، يؤكّد في النفس الشعور بالعدم الآخر وبالمسافة ، وبالبحر التي تقطعها النفس لاجتياز الفاصل بين عالم الأحياء وعالم اللائق .

ومن الإشارات أيضا حصة المكان وأسطوريته في كثير من المقطع . فالصباح أحل من دواء القرون ، ومن دواء السقام

ومنى الإنتظار وطول الانتظار مائل في هذه الظروف التي تبدو هي أيضا قائمة من بعيد ، من عالم لا نعرفه لتخلّص الشاعر من حناه وضع أخته وله . وعند هذا أخذ يبدو العلامة الثالثة وهي موضع القصيدة من الأنيوان . فطقت جالوت بعد شعر كله شيئاً بالحيلة ولم وشكوى ، فكانها جاءت ثمان عن ساعة أخلاص التي تمكن الشاعر من الالتحاق بقلبه وبالعالم الذي قضى حياته مشتتاً إليه . فلا عجب إذن ، أن يختلف قرأه الشاعري في دلالة هذه القصيدة وموضعها من تجربته الشعرية . فمنهم من عد القصيدة استعارة كبرى تشير إلى بداية النهاية وتؤكّد ، في إيقاع رتيب حزين ، من بداية الإبحار إلى مغايير النور والضيء والتمسدة الأبدية . يقول الأستاذ الشاذلي القليبي مشيراً إلى رمز القصيدة في الأنيوان في مقال له بعنوان «الشاعري وتجربة الفجر البعيد» :

وهنا يكشف معنى الوجود الحقيقي . هو الوجود السرمدى أزرواحاً الطاهر الذي سيكون له بعد خلاصه من قيود اللغة ذلك الوجود النضج الذي طلأ رمز أبير القاسم «بالمشعر البعيد» وبالصباح الجديد وإذ ذلك يشارك الشاعر الشقاء ويؤدّ الآلام لها السلطة الأبدية^(١٠) . ثم يستشهد الأستاذ القليبي بمقطع من قصيدة الصباح الجديد مظهره : «قد دعاني الصباح» .

ولأن مثل هذا التكرار ذهب أغلب الدراسات التونسية وجرت من أبرز المصبرات والصور نفسها تقريباً^(١١) . ولأن في القصيدة من إمكانيات فنية ولغوية تسمح باختلاف التويلد والقرأة وجداً من ذكر القصيدة شاعراً للشعر ، و«تفسيه» . كما هو الشأن في مقال الأستاذ الشاذلي بوعبي المشهور : «أبير القاسم الشاعري والشاعرية الحق»^(١٢) ، فطد أشار له إلى «الصباح الجديد مقترناً بما وراء الحيلة» وتروأنت منه إلى «الصباح الجديد»^(١٣) ، أملاً منك في ما وراء الحيلة بعد صمت القدر عن غيبك . ولكن الأستاذ بوعبي يعتمد قول الشاعر في القصيدة نفسها : «سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع» ليحلّض أنكرسرين الذين حصروا بالشاعري مفهوم التشاؤم ، ولبيان تعلّقه بالحيلة وابتهاجه بها .

ومن الدراسات ما وقف عند حدود القرأة والتفريغ ، أن ذهب إلى القصيدة ترويح للكآبة وملاية حيلة جديدة^(١٤) واسترداد للمجاش وإطمئنان إلى الحيلة^(١٥) .

وهي قرأة تقرأها ، ظهراً على الأقل ، المتألمة التي سبق أن تحدثنا عنها بين ألعان الواقعة في زخم الأضواء التفتية وللعالم المسطوح على

الأشراق الشاعرية

الصباح الجديد . ولقد كانت دهشتنا كبيرة وسرورنا عظيماً عندما وقعنا في رسائل الشاعري على رسالة تحمّلت صاحبها عن «انقلاب روعي» عبرت عنه قصيدتنا الصباح الجديد ونشيد الجيكر . فهو يقول : «ويشابه للنسبة غلق أقول لك إلى لأزنت كللاني لشعر في صميم نفسي بأن الأفكار تخلفني وهي مسجلة على كل حال . . . ولكنني أؤمن في قرارة نفسي بها ، وإنما الفرق بيني وبين نفسي الأولى أن كنت أتقبل الآلام والحيلة والتعسف أناواتها بنفسى خالصة وقلب داعم بها . أما الآن ، فتبقى ألقاها باسمه الشاعري ونظرة الحالم للتشبيح يجعل الوجود . وقد أحسست بديلة هذا التطور لما اصطفت بين ذراهم ، ولعل جمال الطبيعة هناك قد كان له الأثر الأكبر في تلوين نفسي بهذا اللون الجديد ، كما أن مصيفي هذا العام وما رأيت فيه من صور الطبيعة الرائعة قد أكمل هذا التطور ذلك . أما الآن فلي أشعر بانقلاب صديق قروي في نفسي كل القوية ، واستترك هذا التطور في نفسي حينما تطلع على قصائدي الجديدة وقد عبرت عن هذا الانقلاب الروحي بقصيدة والصباح الجديد الذي أرسلته إلى «أبولو» . وقصيدة «نشيد الجيكر» هو صورة صادقة لنفسي في طوره الحاضر الجديد»^(١٦) .

في أكنس تأكيد للتطور و«الانقلاب» وبيان لطيفته وأسبابه وديانته . وقد نشط هذا الانقلاب النظرة إلى الحيلة وكيفية تقبل آلامها والتجديها : فمن الإحساس والشكوى للفتنة الضاعية ، ومن مقابلة آلام الحيلة بالهالك والتفكير والمغروب من الواقع والتعلق بالآمال ، إلى النظر العميق للحياة الذي يقضي الأوهام ، ويهضم الأسرار ، ويحلل التراب ، ويحيي بالتفانيات . أنظر المقطع بأن الكون ليس كرون الشاعر ، وأنه يجري على نحو لا يهبط بطموح الأفراد وأحلامه ولا يهبط بما يرسم من تصورات ولا بما يسعى إليه من مثلى .

إن ألعني الصديق لهذا الانقلاب هو تحليل لثقتي من أكتويته الكيالي التضيي الذي جعلها ، في انقلاب ، موعظة في التصريحة تعتمد الكشف والبيان بدل الرعي والإشارة الحفية ، فيرسم على جسد القصيدة متناها في شغافة عرجة ، تنفصس بموجيها الكتابة في التعبير المباشر وتتعلّق القصيدة بالمثل والأغراض ، وتسهر عن أكتيها والصورة ، فإن الشعر ظاهراً لا باطن له ونصاً تستنفذ الأكتيما الواحدة ، لغريب بعد ألتجم فيه ، وعدم قدرته على مشاولة الأفق التي بعد بها الشعر . إنه شعر تصميك معانيه وترقّ لشكوى أنشاعر فيه ؛ ولكنه شعر مرعان ما يفتد طلاقة الأكلّم والتأثير .

ليست هذه خصائص كلّ أشعر قبل هذا التطور ، وليس كل ما بعده خلوا منها ، ولكن الأكيد أن قصيدة الصباح الجديد ، وبصفاك أعزى في سجاها ، تختلف عن بقية شعره بآلة ولجة وتصوّراً لمعلية قول الشعر ذاتها . فهو أبعد ما تكون عن الصنف والشعرية والحطية المباشرة ؛ وفيها استهاج لأساليب الشعر الحق ، من اعتماد على الأصوات والإيقاعات ، والتسبيح بينها في مدوّه لتكون عناصر مهمّا في توليد المعنى ، واعتماد الصورة للوحية التي تنفصص النص على صعان مختلفة وتفتد للقرادات والتكريل .

هذه بعض مظاهر التحول في مسار الشعر واهتمامه بالشاعري إلى التفرّج الزاقي ، الذي يؤثّر في النفوس تأثراً عميقاً ، وتكون طاقته على الفعل طلاقة متجددة لا تلبث ، لآلة استطاع الإفلات من أسر التجربة الفردية

وابتعد من أن يكون الشعر هوية عارضة لا يتعس عليها شيء ذو
بال بداية من الشعر ذاته
ولكن في أي اتجاه وقع التطور؟

هل هو خروج من أصول تجربته الأولى في الحياة حيث كان شعره
يتنقل من الكآبة والكسوى والوحشة إلى أقاليم الفرح والحيطة
والعلمانية والفرح بالحياة؟ أم هو البقاء في العوالم نفسها بالتوغل في
أرجائها وتمييق أصلة بما؟ ليس في طبعة القصيدة والصوت المؤلفة
لتسجيها ما يدل على أن الشاعر أفلح من موقف من الحياة تلقه الكآبة
إلى موقف متناقض ينسج الفرح والطرب في جليّة للتصريح وضحيه .

لقد مقاطع القصيدة صلة بالحياة وأكثرها دعة إلى الإقبال عليها
جاءت في طبعة هائلة خاشعة ترشح بكثير من الكآبة والأسى ، كأنها
ملعب في التسلية وتغيير في التمزية .

ومها يكن اختلاف القراء في تخرج هذه المقاطع ، فإن الذين
يكتفون من القصيدة بظواهر معناتها يجدون كثيرا من المرح في تكوين
عدد كبير من الاستعارات ، وأنها استعارات الرجل ، لتتجمع مع
ما يعتقدون أنه اتجاه القصيدة العام .

زد على ذلك أن طبعة التبريم والتمعة والشك انتابت الشاعر في بعض
شعر هذه المرحلة عما يؤكد أنها لم تغادر وأنها ماثلة في منطف كل
خرّب قوله .

فالتحول لأرب فيه ، ولكنه قد يكون تحولاً إيجابياً لصيق الموقف

من الحياة و«تريشه التجربة ، يصب التبرم والتضرع والكسوى في
عبري التشاؤم العميق ، الذي لا يقطع الأواصر بالعنابل يبي في قلبه
متنفضتها ، ويقابل قاضتها بالسخرية والملا مبالاة .

هذا ما فهمه صليحه محمد الحليوي إذ يقول له تعليقاً على الصباح
الجديد^(١٧) : «ولكن هل تسمح لي أن أتحدث إليك عن قصيدتك
الصباح الجديد : «ها أنظر أني أتعب إلى القبر ناسيا مطلعه الذي بقي
يرد في أفني وكأنه صيغ من تغاذ النور وخفة الهواء وعيوط القلب
التأبفة :

اسكني يا جراح واسكني يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصبح من وراء القرون

يا الله ! ما لروح وما أبدع وما أجل وأنبى ! وإلى لأحي يتذا
القصيد طورا جديدا دخل فيه شرك ، فبعد التشاؤم المقاتم حل
الفرح والابتهاج وبعد الليل والظلمة أطل الصباح الجديد . فالت في
طريقك إلى التسلي إلى قمة الفرح السامقة لأن : التشاؤم الصالح
يتنهي في الغالب بالفرح الصوي والبهجة الروحية . وسوف تقرأ هذا
للعن قلما في دراستي من «هه فيره» . فهنتا لك هذا الطور الجديد ،
وما أسعدك بنوطك الذي هناك إلى ما اعتدى إليه كبار للتشائمين .

ليس كلام الأستاذ الحليوي على لهيمته ، إلا قراءة عميقة لهذا
والانقلاب ويحي على الباحثين أن يتصفوا في المسألة ، وأن يقرأوا
شعر الرجل وفي أعينهم مثل هذه الفضائل .

المواشع

- (١) انظر مجلة فصول ، المجلد الأول ، عدد ٤ ص ٢١٩ - ٢٢٥ .
- (٢) ص ٢٥٨ - ٢٥٩ من ديوان أدبي الحياة ، من طبعة الدار التونسية للنشر
والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالمغرب .
- (٣) انظر الشاغل يوحى : أبو القاسم الشاذلي والشاعرية لحن ، مجلة الفكر ،
العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .
- (٤) انظر مثلا بعض أحكام ريتا حوراني مؤلفها التروايح عن أبي القاسم الشاذلي ،
بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣ ، ٣٢ صفحة .
- (٥) ص ١٦٦ - ١٦٧ من الديوان .
- (٦) انظر : دراسات عن الشاذلي ، إصدار أبو القاسم محمد كزرو ، دار للنشر
الحرى ، ط ١ ، ١٩٦٦ ، ص ١١ وما بعدها .
- (٧) انظر في المرجع السابق ما يقول الأستاذان أبو القاسم محمد كزرو ، وإبراهيم أبو
رقعة وغيرهما . وإلى هذا التناول ذهب حسن محمد محمود . انظر ص ١١٨ .
- (٨) الفكر ، السنة الخامسة ، العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .
- (٩) مقال للفكر ، ص ١٠ .
- (١٠) عمر فروخ ، الشاذلي شاعر الحب والحياة ، دار العلم للملايين ، ط ٣
بيروت ، ١٩٨٠ ص ٣١٨ وما بعدها .
- (١١) محمد مندور ، الشاذلي روح نقرة ، ضمن دراسات عن الشاذلي ، ص
٩٩ - ١٠٠ .
- (١٢) رسائل الشاذلي .
- (١٣) رسالة للزوجة بقرية ١١ مارس ١٩٣٤ . ١٤٥ من رسائل الشاذلي .

مشكلة الهجرة في أعمال "مجد عبد الوهي" القصاصية

وهب رومية

تقول الأسطورة إن الآلهة قد حكمت على «سيداس» بأن يتحول كل ما يلاسه إلى ذهب . وهكذا وقع هذا المسكين في
نوع الحيرة ؛ فلا يستطيع أن يأكل ، ولا يستطيع أن يشرب ، ولا ... ولا ... ولا ...

وتقول الأسطورة أيضاً إن الآلهة قد حكمت على «سيزيف» بأن يرفع صخرة ضخمة إلى قمة الجبل ، فلما أوشك على
بلوغها هوت الصخرة إلى أسفل السطح ، فعاد يرفعها من جديد . وهكذا قضت عليه الشقاء الأبدى .

ونقرأ في رواية دقة عالم من العزلة الجايريل ماركيز أن العليد «أوريليانو» كلما أكل صناعة خمس وعشرين سمكة
ذهبية أذاب في البوقلة ليعيد صناعتها من جديد .

فهل كتبت الحيلة على الإنسان العربي في اليمن أن يبعد سيرة «سيداس» و«سيزيف» و«أوريليانو» ؟ هل كتبت عليه
الحيرة والشقاء السرمدي ؟ ويمارة أخرى - لعلها أوضح - : هل كتبت الحيلة على الإنسان العربي في اليمن قدراً
محروماً لا مفر منه هل اختلاف الأحوال والأصهار ، قففت عليه بالعجز الأبدى عن تحدى الظروف وتغييرها حين
حكمت عليه «بالمجرة» التي لا يبدأ سيلها ولا يغف ، و«بالغربة» التي لا تزيد الأيام في النفس إلا رسوخاً ؟!

تقصص مالهه أو تنقب . وهكذا تشكل الهجرة ملمحاً أساسياً من
ملاحم الشخصية التاريخية للإنسان العربي في اليمن ، ويمرر وشع
الغربة على الوجوه جميعاً ، فتبدو القضية للرائي غير الملتق كأنها قد لا
مفر منه . ولذا ليس ينبغي لك أن تدهش أو تعجب كثيراً إذا تحدث
المحققون عن ملمح جوهرى في الشخصية العربية اليمنية هو ملمح
«المجرة» ؛ فكان هؤلاء القوم يتوارثون هذا الملمح كما يتوارثون
أنسليم التي يحرمون عليها ، أو كانوا هم يتحولون عن قضية تنزل
من النفس منزلة البصية . الهجرة قدو الإنسان اليمني الذي لا
مهرب منه ولا منجى ، أو بعبارة أقرب إلى لغة الفلاسفة : الإنسان في
اليمن محكوم عليه بالمجرة والوجود معاً .

ولا ريب في أن النظر إلى مشكلة «المجرة» في اليمن على هذا النحو
يجعل منها لغزاً غير قابل للحل ، ويجعلها من ظلمة اجتماعية تاريخية
إلى ظلمة سرمية ، ويضفى عليها طابعاً أسطورياً لا يمكن تفسيره .
وبذا تنبذ عن جوهر المشكلة الكسان في ظروف المجتمع اليمني
نفسه ، على نحو ما لاحظ الأستاذ أحمد القصير^(١) . كما أن هذا النحو
من النظر يجعل من التدينج كيتاً صرفياً غامضاً ، يتم صنعه وتكوينه

ما أصعب أن يخطئ متلق الحيلة بمثل الأساطير !!
إن من يقرأ تاريخ اليمن ، ويمش على مقربة من حياة اليمنيين أو
يخطئ بها اختلافاً واسماً ، يكاد يخرج بالتطالع مضلل فيترهم أن تاريخ
اليمن هو تاريخ المجرات والمهاجرين . هو كذلك في الماضي ، وهو
كذلك في الحاضر . ومن يدري فلهذه كذلك فيما يقى من الزمن !
وتختلط هذه المجرات بالأساطير حيناً فيرتبط بعضها بانيار سد مأرب
العظيم ، التي تهدم فيما تقول الأساطير بسبب نار . وإذا كانت
الدراسات العلمية للمعاصرة تذكر ذلك وتذكر أن أعز ترميم للسدة كان
زمن الغزو الحبشي لليمن في القرن السادس ، فإن الذي يستمر في
ذاكرة الجماعة - عامة - هو الخير والمعيش والغريب والمقابر ،
ولاسيما إذا كان نصيب هذه الجماعة من الثقافة ضئيلاً أو معدوماً .

ويخرج بعض هذه المجرات من رحم الواقع أحياناً ، ولكنها في كلا
الحالين - سواء اتصلت بالأسطورة أو خرجت من الواقع التاريخي دون
ملاحم أسطورية - تتشابه في كثير من ملامحها ، وتقيم بينها القروق ،
وتلويب للعالم الغامضة إن لم تنلق النظر أو تسرف في التحقيق ، فيبدو
سبل الهجرة موشلاً في القدم ، واستمر حتى وقتنا الحاضر ، دون أن

الجماعات في علاجه داخل حدود الوطن ، فالتصمت له حلولاً عاجلة خارج الوطن . وقد يحدث للتحدثون كثيراً من فواصل المجرة ، ورويتا صمام الأمان للدخل القومي ، ولكلهم قلباً يتحدثون عن عراقيها الرجيمة . لقد مضى الزمن الذي كانت فيه المجرة لو الحرب (الزمن) حلاً للمشكلات البشري ، وأصبحت للجماعات المعاصرة تبحث عن حلول ناجحة لمشكلاتها ، ووجدت هذه الحلول في والتنمية .

وليس من واجب الأدباء أن يكونوا علماً في الاقتصاد ، في رسم الخطط الخمسية وغير الخمسية ، وضع البرامج القصيلة ، ويصنع مصاصر الدخل القومي ووجوه الإنفاق مصصراً مصصراً ووجوب وجوباً . . . ليس من واجبه أن يتتبع هذه الأمور جريماً وغيرهاً حذقراً حذقراً . ولكن من واجبه أن يعرف السمع ، ويقت القلب والعقل مدماً ، إلى آئين الوطن والمواطنين ، وأن يفتح عينه ويحول الآخرين على المشكلات الطاحنة التي بين الناس تحت وطأتها ، وأن يعزز ثقة الإنسان بنفسه ، وأن يخرج من فربيته للهمة الجائرة ، ويعد إليه روحته الإنسانية الضائعة . . . أن يطلع من وجه الحياة والبشر أتممة الألفة والرفق ، فيصير الوجوه ويتكشف العلاقات تحت ضوء الفن للمهر من وجدان هذا المبدع . حل الأدباء في واقعنا العربي الراهن أن يكشف عن جذور الاغتراب في النفس العربية ، وعن مواجع الناس ومناغمهم الروحي ، وعن تلك للمشكلات الاجتماعية الكبرى التي تؤرقهم أحياناً وتطحنهم دائماً ، وعليه أن يبرر عن أصلهم وأشواقهم الإنسانية ، ويحتهم الدلائل في والأكل . ولست أريد ههنا أن أصدر بيتاً حول وظيفة الأدب ؛ ولكنني أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذه الوظيفة المصراة التي تجمع بين السحر والتشويق في أن واحد .

والفن اختيار من الواقع ، ولكنه اختيار ذو دلالة ، ورؤية الفنان هي التي تحكم هذا الاختيار ، وهل الفنان الحق أن يبرر دائماً عن التحمل مشكلة الذات بمشكلة المجتمع ومشكلة الإنسان في سمحه الدائم نحو الأفضل ، وعليه أيضاً أن يرى خلف الحقائق الفردية اليومية الصورة الأعم للصراع الاجتماعي . وهو في ذلك كله ، وفي كثير سواه ، مطالب بأن تكون رؤيته للواقع واضحة عميقة متكاملة ، برهنة من النفس والتشويق^(١) .

فإلى أي مدى استطاع وعهد عبد الولي أن ينهض برسالة الأدباء على النحو الذي نرتضيه ؟

إننا لن نتناول في هذه الدراسة آثار وعهد عبد الولي ، الإبداعية جميعاً ، ولكننا سنستخرج منها تلك الأعمال التي تتصل بمشكلة المجردة . وسين يفتقر وعهد عبد الولي هذه المشكلة الاجتماعية الكبرى التي تطعن الإنسان العربي في اليمين - على نحو ما يتأمد قليل - ويركز عليها كل هذا التركيز الذي سوف نراه ، فإنه بذلك على موقف محدد من الواقع . وهو موقف علوه بالمقصورة والحب ، يصدر عن رؤية عميقة شاملة ، وعلم بما لم يره من التشويق ، مغمم بلقيم الإنسانية الشيلة . إنه إنسان لا يكتف من الململ ولا يتوب . وهل كان المصلحون للتكادس سوى أناس ملحين من طراز رفيع ؟ بل هل الإنسان الحق سوى حامل كبر ؟ إنه صانع أدوات كما نرى ، ولكنه - في الوقت نفسه - صانع أحلام ، أي صانع قيم . فلنظر في أعمال هذا الأدباء الذي انخضعت به القدر وهو في صدر شبابه الأول ، فصرخت اليين واحداً من أبنائها المتزين ، وصخر الأدباء العربي

وفق قوتونه الخاص يمزج من إرادة البشر ، فيبدو كأنه حقيقة غفلة تنلو على الناس فلا تصدر عنهم ، بل تجعلهم أدوات مسخرة لتنفيذ مشيئته وسلطانها . ولا ريب أيضاً في أن هذا النوع من النظر والتفكير متصرف عن الصواب انحرافاً شديداً ؛ إنه ليس مردوداً أو مردوداً ضعب ، بل هو موهل في الفضلال والخطأ ؛ فالبشر هم الذين يصنعون التاريخ عبر جعلهم مع ظروفهم المختلفة ؛ وليس ثمة تاريخ بلا بشر . كما يعلم الناس جيداً ، أو كما ينبغي أن يعلموا . والظواهر الاجتماعية - ومنها ظاهرة المجرة اليمنية - ظواهر تاريخية لها طابعها النسبي والتاريخي ، ولقوتها نسبيتها وتاريخيتها ؛ وليس في حيلة المجتمعات شيء مطلق أو نهائي ، بل كل شيء ذو طابع انتضالي متغير^(٢) . وعلينا أن نتذكر ونحن نتحدث عن المجرة أنها علاقة أو شبكة من العلاقات داخل الحيلة الاجتماعية ، وليست وشيئاً متزلاً ؛ ولذا فهي تختلف عن الجوامد ، كما تختلف عن الظواهر البيولوجية . ولكن الذي يحدث هنا هو أننا حين نتناول الظواهر الاجتماعية بالدرس تكون هذه الظواهر قد مرت بمراحل من التطور ، واتخذت شكلاً معيناً يبدو ثابتاً للرائي غير الدقيق . ويبدو هذا الثبات الظاهري كأنه من طبيعة الظاهرة التي نعالجها . ولهذا السبب عينه نرفض للمركبة والبنوية مسأ الرأي القائل إن من الممكن ملاحظة البنية بشكل مباشر ، وترى أن ما هو مرئي يخفي وراءه واقعاً أعمق . إن الدراسة التحليلية التي تصل إلى مفاهيم أكثر بساطة من المعنى الذي له مستوى التصور ، أي إلى أبسط التحديدات ، ثم تتطرق من هذه التحديدات نحو المعنى ، هي الدراسة الكيفية بالوصول إلى حقيقة الظاهرة الاجتماعية اليمنية لا يوصفها وكلاً وشيئاً أو واقعاً أسطورياً أو شبه أسطورياً ؛ بل يوصفها واقعاً غنياً بتحديداته وعلاقاته المتعددة الواضحة^(٣) .

وهذا هو المنهج الذي ينبغي تطبيقه في دراسة وظاهرة المجرة اليمنية إذا أردنا أن نصل إلى فهم علمي موضوعي دقيق لهذه الظاهرة . ومن الواضح أنني لا أريد أن أتصرف بهذا البحث ليكون بحثاً في علم الاجتماع ؛ ولكنني - في الوقت نفسه - لا أريد له أن يكون مطروح الصلة بهذا العلم ؛ فقد بدا لي أننا في الآونة الأخيرة قد أسرفنا في الفصل بين العلوم حتى لو شككت أن تبدو - أو بدت في كثير من المواقف والأحيان - علوماً متشعبة ؛ ونحن نريد لها أن تظل - كما هي في الواقع - متمازجة يظهر بعضها البعض وبكامل .

ليست المجرة اليمنية إذن - وفق رؤيتنا السليمة - حقوة لبيعة قضت بها الألفة على الإنسان العربي في اليمن ، كما حكمت على سيداس أو سيزيف . ولكنها ظاهرة اجتماعية تاريخية لها أسبابها الكفنية في المجتمع اليمني نفسه ، فإنما انتفت هذه الأسباب انتفت المجرة أيضاً . وليس انتفاء هذه الأسباب أو زوالها أمراً مستحيلاً أو عسيراً ، ولكنه - في الوقت نفسه - لا يأتي معاصفة أو اتفاقاً لوجه من السبيل أو من الآخرين . إنه عمل إنساني مغمم بالإرادة والوعي والتخطيط ، وعلموه للجلالة والتشويق . إن المجرة - أية مجرة - تثير عبق من الاضطلال الداخلي في الوطن ، قد تتنوع أسبابها وتختلف اختلافاً كبيراً - وأسباب المجرة اليمنية كثيرة جداً^(٤) ، ولكنها تظل - حل الرض من اختلاف الأسباب - دليلاً قوياً على اضطلال كبير في حيلة الوطن والمواطنيين ، تلمح مؤسسات السلطة ولا

فاستطاع المقام ، كالحاج عبد اللطيف ، ومنهم والتوجه صاحب الحانوت الصغير الذي يشقى أطراف الليل والنهار ، ويقتصر على نفسه ، ويصرف ويشتري في التفتير ، تحقيقاً لحلم قصص عاشق له وعليه منذ خمسة عشر عاماً كعبده سعيد . وهو البطل الأول في هذه الرواية . ولا ينسى محمد عبد الولي أن يشير إشارات تفلل أو تكتل إلى تاريخ كل واحد من هؤلاء المهاجرين . فالحاج عبد اللطيف تفلل علوم الدين والفقه في «جبله» ، وترك اليمن من قرابة ثلاثين عاماً ، يوم كان في العشرين من عمره ، وصالح سيف مهاجر لا تعرف متى هاجر ، فما أكثر المهاجرين الذين يصعب تاريخهم الماضي في جوف الزمن ! ولكننا نعرف أنه تملأ مع حركة «الأحرار اليمنيين» زمناً ، ثم بدأ إلهامه بها بعد إخفاق ثورة ١٩٤٨ م بنوى رويداً رويداً ، فلم يكد يبقى في نفسه من سوي ظل صاحب يسير . والحاج عبد اللطيف أحد الأحرار اليمنيين ؛ شارك في ثورة ١٩٤٨ م ثم هاجر إثر إخفاقها . وعبد سعيد رضى سافج بسيط ، اتفق شطر حياته الأول مؤزماً - وجعلها أحياناً - بين الرعي وساعلة والده في زراعة اللوزجات . تزوج وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ثم أقرته القرينات ، وضلته الأماني هاجر . ولم يكن عبد سعيد في يوم من الأيام ضد الإمام ، ولا تقع مرة تبرعاً لليمن ، أو حصر اجتماعاً للجالية اليمنية ، بل هو لم يهتم مرة في حياته بأمر اليمن ، وليست همه أوضاعها كيتها تكون .

وهذا للمجتمع الصغير الذي يشكله اليمنيون ضمن المجتمع الكبير ، مجتمع معزول لا جدوى منه ؛ فهم جميعاً أسرى ظروفهم التاريخية . وهم متعلما يميلون لحمل هذه الظروف يسلكون سبيلاً واحدة لا تفضي إلا إلى تفكك للشكله وتفتتها . إنهم جميعاً يفتخرون الهجرة ، يدفعهم إليها رعي زائف . وصور هذا الرعي كثيرة ومتباينة كثيرة أسبابه وتباينها . إنهم جميعاً يفتخرون - كل بطريقته الخاصة - وطنهم واتباعهم ؛ إما لأنهم لم يعمدوا مشكلتهم فيها سلباً ، وإما لأنهم لم يفتكروا فيها خارج قوقعة الذات فصفوها فيها منحرفاً . فبعد سعيد إنساناً مائة - تلخص أزمة في وقته للمقيم ، وليس يظن ببال هذه الشخصية حقاً واحدة أن تسامح عن سبب فقرها أو عن صلة هذا الفقر بفقر الآخرين ، أو عن كنهية معالجة هذه الظاهرة معالجة شاملة تقتضي في رحاب الجماعة لا في إعجاب الفرد . إنه يكتوى بواقعه فحسب لآنية كتيبتها من ظروف مجتمعه ، ويغنى جعلها في البحث عن حل ذات . وليس هذا الحل سوى الإيمان المطلق بالقدر القدرى ، فيترامى له حلم الغنى فحسباً ومزقاً ومغفواً بملكه والمخاطر ، ولكن الطريق إليه قاصدة لا تعرف المسلك (يفتح اليم) . إنها طريق الهجرة ثم لا شيء سواها . وهكذا يغنى دون تردد يجرى مع الحقائق خلال أحلام قاسية وتصيبه ، فقلقه مروج الهجرة الزائر ، ويكاد يطير في جثته الحالية . إن هذه الشخصية للملولة تحمل بلور تعميها داخل نفسها ، وتسعى إلى مساكنها سحياً حيثما ؛ فقد انفصلت عن الواقع اتصالاً مأساوياً ، وراحت تصدق في سلوكها كله عن صوت تابع من داخلها هي ؛ وهو داخل مزول لا علاقة له بطرف المجتمع إلا في الحدود التي تكون فيها المزللة ظلمة اجتماعية - وهي ظاهرة اجتماعية فعلاً ؛ إن العالم في نظر هذه الشخصية هو وانكاس للأناء لا أكثر ، ومن هنا غلبت تيمم شخصية معزولة غير سوية . ويستطيع لئلا أن يغتر بأصابعه مواطن العطب المبكر في هذه الشخصية ؛ فهي قبل الهجرة تكاد تكون معزولة عن واقعاها ، ولا يرمطها بالوطن

صوتاً قصصياً ثرياً ، مثقلاً بالوعود والاشارة وهو في أول الطريق .

أما أعماله التي مستندرسها فهي روياته : «هوتون غرياه» و«صنماء مدينة مفتوحة» . وتخصصه القصيرة : «الأرض يا سلمى» ، «ليتة لم يمد» ، «موسم» ، «أوبريكة» ، «لا جنيد» . وقد سبق لنا أن درسنا في مقال آخر إحدى قصصه القصيرة المتصلة بالمجرة^(١) .

أولاً : مشكلة الهجرة في روياته : الرواية الأولى «هوتون غرياه»

المصر الحاضر هو عصر الفرد الضائع في غمار الناس ؛ عصر البطل غير البطولي ؛ إذا صح مثل هذا التصير .

هذا ما يقوله العقاد^(٢) . ولكن هذا الفرد حين يدخل عالم الأدب يتغير تغيراً صيحاً ؛ لأنه يتقل من «الفردية» إلى «التموضع» . فالفرد - في الواقع - مجسومة من العلاقات الشبكية داخل شبكة من التناقضات ؛ أما النموذج في الفن فتجريد للكرة وتعميم لها . ونجاح هذا النموذج متوقف على مدى تحمله لقضية الإنسان في مجتمعه^(٣) . إن الإنسان في الرواية كل متكامل ؛ فذ ومتشابه ، متفرد ومتكلم^(٤) . هذا أمر ، بل هما أمران في الحقيقة : الفرد والنموذج ، ثم مدى تحمّل النموذج لقضية الإنسان في مجتمعه .

ولمئة أمر ثالث ، ولعمر أخرى كثيرة جداً أيضاً ولكننا لا نريد أن نعرض لها في هذه الدراسة شبه المعجول - بل المعجول حقاً - هو أن الرواية موقف من الواقع ومأمده عليه ، وأن الأدب يصيد اكتشاف العالم في ضوء موقفه الجديد^(٥) . وقيل أن أقصى إلى رواية «هوتون غرياه» أحب أن أحترس ؛ فليس ينبغي أن يقع في وهم أحد أن التجريد والتصميم اللذين تعلقت الإشارة إليهما بعين الباحث عن «التصديده» أو «التخصيص» ، فمن الواضح الشائع أن الفتن لا يصوغ مباشرة النموذج والشامل والدائم ، ولكن الفتن يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه في صياغة الفردى والجزئى والأشخص^(٦) . وليس يستطيع الفنان الحق «الذات» اللحظة الزمنية للمكانية للحدث ، ولا إنشاء التفاصيل والجزيئات والظلال ، من أجل الوصول إلى القانون العام^(٧) .

وفي رواية «هوتون غرياه» يتناول وعبد عبد الولي نماذج الروائية من هؤلاء الأفراد الضائعين في غمار الناس فلا يكد أحد يلتفت إليهم . ومن مكنت في داخل كل منهم يغنى في رصد الحياة التي يضطربون في أرجائها . ومن خلال أحداث هذه الحياة تكشف تقوس الناس وتكتوى . أما للمشكلة الكبرى التي يصلها الكاتب في هذه الرواية فهي مشكلة المهاجرة والظلمة التي تلفت للمجتمع اليمنى بإحصارها ، وتكاد تلوه بين الرمال .

ينظر وعبد عبد الولي إلى هذه المشكلة من زاوية واحدة ولكنها ذات مستويات متعددة ، فربعد حياة المهاجرين اليمنيين في مهاجرهم بعيداً عن الوطن ، ويختار لذلك نماذج مختلفة من هؤلاء المهاجرين ؛ فمنهم رجل الدين ، كالسيد أمين ؛ ومنهم الذي أثبت عليه الدنيا بعض الإقبال فلم يغلب الفقر وغدر الأيام ، كصالح سيف ؛ ومنهم التاجر الذي استمست له الدنيا وتبرجت ففتحت حاسنها ، ومد له ثرواؤه

① هوتون غرياه . دار العودة ط ١٩٧٨ م بيروت

تبل الأكل ، ووصل إليه بانه كذا لا يعرف الراحة ، وشقاء موصولا بشقاء ... كل شيء يون مدام يريح ، وهو - دائما - حل اعتماد للتناول بما يتعلق بشخصيته ، وللمصالح فيها عيس كرامته ، لو بقيت فيه كرامة . ولكنه ليس على اعتماد قط للمصالح أو التناول بما يصل بللال .

« الجميع يسمونه - كما يسمون أمثاله من البنيون للمهاجرين - « جقة » . ولم يكن يخطب كاد قد يخطب غيره ، بل كان يتسم لهم في مودة ... وأحيانا كانوا يسمونه « صالح » ، بالرغم من أن اسمه كما هو مسجل في الجواز كان « عبده سعيد » . ولكنه ما يكن يتم بذلك . فما القائلة ... أي اسم يطلق عليه مخلصوا يشترون كل ما يروونه من عنه . بل إن تسلمه في الكثير - فيما يتعلق بشخصه طبعاً لا فيما يتعلق بللال - كان حساناً في جلبد الكثير من العملاء » (١٥) .

وفي سبيل المال أيضاً يتحدر « عبده سعيد » اتحدواً أخلاقياً رهياً ، بل هو يوسط سقوطاً كاملاً ، ويتبرع حتى من ورقة التوت ، فلذا بعض علاقته النسائية تحرف اتعرفاً موهماً ، فلا تكون رغبة في جنس أو استجابة حب ، بل هي - أولاً وليل كل شيء - رغبة في الهروب من وقع الغراب . إنه يبيع جسده ونفسه لإحدى النساء الثريات مقابل أن توسط له لدى زوجها فيعفيه من الغراب . إنها نخسة من طراز جديد ... ومما يقى من المره حين يتجرع من كل قيمة ؟ ماذا يبقى منه حين يستبدل للمال ويسرق روحه ؟ إنه تاجر جشع - كمعظم هؤلاء التجار الذين جمعوا الثروات من غير وجه مشروع - ولكن تجارته كلاً ويعل ، فيه من الوعظ ما ينشئ له جين الإنسان .

ويؤكد أن يتقوض الإنسان في داخله تقوضاً كاملاً حين يردف حبه للمجنون للمال بآلية سواه كريمة اللاف . ويتجلى هذا الموقف حين تلوح في حركته زوجه التي تركها في اليمن ، فتبدو قد تقدم بها العمر ، ويذل منها الزمن ما يذلل من البشر ، فضيق نفسه لذلك ويحزن لا من أجلها بل من أجل نفسه . ويسرعان ما تزداد هذا الضيق والحزن فكرة أخرى هي أن يتزوج فتاة صغيرة جميلة ، فينبط بهذه الفكرة أنها اختياها ، ويخلص . وإذن فهذه هي مكافأة المرأة التي انتظرت طوال هذه السنين المجاف .

وتبحث شخصية الموصى « طابو » وأمر واشجة إنسانية تربطنا « عبده سعيد » حين تكشف من غرائه الروحي ، وقبضته النفسية ، وموت الإنسان فيه . وتزداد هذه للمالي جلاء وانكشافاً من خلال هذه المفارقة البديهة التي يوصلها الكاتب - والأب مغلفات - كما يقولون - فلذا نحن أمام « موصى » تكسب زوجها بجسدها - وللموصى في ذاكرتنا العربية صورة بل صور لا تسر - وأمام « عبده سعيد » الذي يكسب رزقه بعمله الذووب . نحن أمام شخصيتين إحداهما تشبهنا ، ولأولى المظاهر - وتنسب إلى الميتة التي تنسى إليها ، لأنها تتلبد بقود هذه الميتة وأمراتها ومواقفاتها ، وهذه هي شخصية عبده سعيد ، والأخرى خارجه على الميتة الاجتماعية وغريبتها ، بل هي - بتعبير أدق - منبوذة من هذه الميتة وملمنة وعظرة ، لأن فيها الخلقية تافق منظومة القيم الاجتماعية . شخصيتان إحداهما متممة والأخرى منبوذة : إحداهما فيها حد أدنى من التمسك الأخلاقي - أو تقترض

رابط ، ولا يلتفت نظرها الحكم فيه ، ولا تشكل اليمن حاجساً في النفس أو شبه حاجس . لقد جرد الجهل والفقر هذه الشخصية من فكرة « الانتباه » ومشاعرها ، ولذلك ما يكن صبراً عليها أن تغادر الزمن مدامت تحمل ظلمها معها فتجابه وتطايه وتلوه به وتحضه . وعلى الرغم من أن هذه الشخصية هي أبرز شخصيات الرواية فلها من تطوراً تطوراً درامياً ناجحاً ، فقد ظلت - على اعتماد الرواية - متحصنة بذاتها ، ومغلقة على وعيها الخاص ، لا تستطيع الأحداث أن تغير شيئاً من وعيها أو سلوكها أو مشاعرها . ولقد ظل حلم « الغنى » ضالها للشوذة ، فيها يتطاولان ليل نهار ، تنتميه بكل وسيلة ، وتنسب إليه بكل طريق ، وتحال له من كل صوب ، حتى لو شك هذا الحلم أن ينقلب إلى حذاب يومي لا يتطلع ، ولكنه حذاب مر لئله طعم النصر بعد معركة قاسية فاصلة . وكما مر الزمن ازادت هذه الشخصية صدموا وعطبا ، إنها تكبر وتكبر معها عطشا وصدموها ومعالجها ، وكذلك تكبر معها إيمانها بسلطان الشيع بالانتمية وضيق الأفق وتضخم الذات . وتزداد للسائلة بينها وبين المجتمع وحدة واتساعاً . ولا يبقى سوى أمر واحد لا غير ، يرطها بهذا العالم الذي يتماوج من حولها ، هو وحلم الغنى ، والتوق لكل أهل قرته جماً . إنها شخصية « الرضى » التي لم تضع الألام في تغيرها ، فظلت أحلامه صغيرة ، وظل حلمه الكبير محصوراً في قرته وحدها ، وظلت فكرة الملكية تنطق في نفسه ، ولكنها لا تخرج عن إطار قرته شيئاً واحداً ، وليس ينشأ لها .

ولقد كتب قبل أيام رسالة إلى القرية أنه سعيد - ولكنه لم يجدد اليماد ... دهمه يتظنون ... وابتمس ... مستحدث القرية منذ الآن عنه ... وسيستقر الجميع مقدمه . ورأى القرية أمامه كما تركها قبل خمسة عشر عاماً ، وابتمس ... إنه يعرف أن الجميع سيحصلون في الطريق كلاً لاح شبح قائم ... ويقولون دون شك :

— ها هو ذا عبده قائم .

نعم ، كلهم اليوم يتحدثون عنه ، وعنه وحده ، ويسومون حوله غثف الأساطير . إنه شخصية لها قيمة ... لها قيمة (١٦) .

إنها أصلام صغيرة مريضة ، تتوجه بغض الآخرين وجرمانيهم ، وكلما زلزلت الأرضون فقرأ وعوزاً زلزلت أصلامها زلزلوا وتوهجا !! فهو يعلم بموته إلى القرية ومن خلفه عشرات الأقطال أنصافهم عرلة ، بأقداسهم السوداء الخالقة ، وفي القرية يرتفع صوت أحدهم :

— أحسن دلو ، دار من ؟

ثم يصرخون - أورد .. أورد (١٧)

لا شيء سوى الإترام يستحق التفكير أو العمل . الإنسان لا شيء ، والغنى كل شيء ! هكذا افترت شخصية « عبده سعيد » من ملاحظها الإنسانية ، وراحت تجرعه المجرة تمتع ملاحظها الغريبة ، فيسر هذا الرجل كل شيء ، وكانت نفسه أول شيء يجره في هذه المفارقة العمياء .

ولم يترك « عبده سعيد » أمراً يؤثر له لئال إلى الله ، التوت إليه الدروب لم استغنت ، لا فرق . فنى سبيل للال عمل أمهات القرية ومرلواها ، وفي سبيله تجرع بلسام الميتة ومرلوات الجهل والفقر على النفس ، والفقرات التي تنزق كل تصور ، ومن أجله رفع شلوو العمل

« أما أنت ، (وكان يقرب منها من جديد) .
— أما أنت فمجرد حيوان .

وشعر يديها تهوى على وجهه .

تهوى بشدة ، بعض « مرات ومرات ، وصوتها يتردد مع الضربات
الانتباهية : كلب ، قمر ، حمار ، سوف أضحكك أيها الحيوان » (١٩) .

ولم توقف هذه الإهانة في نفسه سوى وهي زائف سخيف . لم توقف
رجولة الحقبة ، ولا أليزته المعينة ، ولا تلبية السقاري تحت ركاب
الغزاة وغير الألام ، ولكنها أليقت رجولة زائفة ، فقد عز عليه . وهو
الرجل القليل ، حل حد كبيره — أن تصفه امرأة ، وأن يهرب منه
هذه المومس التي عرف جسمها كل الرجال . إذن فمن مرة أخرى
نضبط شخصية « عيده سعيد » وهي تزداد التصاقاً بظلمها ، ولهذا في
أنتابها ، وانجسداً في قوقعة اللات كسلخلة دتمها الخطر . ومرة
أخرى نجد شخصية « طاتو » وهي تزجر وتضج فيصوح منها عبر
إستاس فنان ، وشلى غلى رفيع . وفي الحقيقة أن شخصية « طاتو »
هي أكثر شخصيات هذه الرواية إنسانية ، وأجودها بالأحترام ،
وأحفظها بالصدق وحس البشر . وأما أعلم جيداً أن « محمد عبد
الولي » لم يتردد بتغيير المرأة الحافظة ، فما أكثر الكتاب الذين
احتضنوها ورفضوا من قدرها ، وحاولوا أن يعيشوا من الأعمى جلود
النظرة التقليدية إليها ، حتى إن القاص الكبير يحيى حقي ، « حجب
لواقف هؤلاء الكتاب ، وتساءل :

« لماذا يصغر المؤلفون جميعاً المرأة البني ، ولم يحاول أحدهم أن
يشرح لنا كيف تبرت المواقف البشرية في قلب المرأة التي يتخلها
الجميع أدلة يلهون بها ساحة ، ثم يمحونها ويذفرونها بعد
ذلك ؟ » (٢٠) .

ولولا أن منتقاة الأستاذ في تساؤلها تبدو انتحاراً من موضوعها ،
وتخرجاً على الأهداف التي رسمتها لهذا المقال ، لكان لنا في ذلك
تفريق من القول والرائي . ومهما يكن من أمر فليكن أن هذه النظرة
الجهلانية التي راح يؤسساها « محمد عبد الولي » وكتاب كثيرون آخرون
جديرة بكل التدبير والأحترام . وقد يكون من الصعب أو العسير أن
يتحرر المرء من موروثة النفس والاعتراف المصل بهذه النفسية ،
ولكنها الصعوبة التي لا بد منها ، والعسر الذي لا فكاك منه ، إذا أردنا
أن نصنعنا معيار أخلاقية جديدة للحكم على البشر .

إن شخصية « طاتو » الزاهرة تكشف التعاقب من صمعة الواقع من
جوه شق لا من وجه واحد ، وتقرى القبح الاجتماعي تعرية عامة ،
وتسليق الحياة الاجتماعية وهي متلبسة ببربرالها ، وأولئك الجرائز
ذلك التواطؤ المضر بين أفراد هذه الفئة . إنها تمنح معدن هذه
الفئة بنار الصدق فتكتشف زيفه من أبعاده . ومن هنا كانت هذه
لقائفة المعينة التي رصدها الكاتب من خلال الشخصيتين اكتشافاً
جديداً للواقع وشهادة عليه .

وتحسني (طاتو) بملذئ في سبيلها التي رسمتها ، فتلجأ إلى
« السيد كمين » — رجل الدين المعروف — وتقيم بين يديه طلائعها ،
أعني طلائع الآيين غير الشرعي ، وتخرج من منزلها وفي أحضانها أمل
ينمو : حل سيفتر الإله لها أشباه كثيرة ... رعباً (٢١) . ويصور
« محمد عبد الولي » خروجها على نحو يدعي ، فيخلق موازنة رمزية بين

فيها ذلك ... ، والأخرى لا تصاب بالقيم الخلقية — أو تهرم فيها ذلك .
فيا الذي بث في هذا الموقف روح القنطرة العميقة ؟

إن « طاتو » المومس تطلب راحة من « عيده سعيد » أن يعمل
شيئاً ما من أجل « ابنه غير الشرعي » الذي ملكت أمه (فاطمة) وتركته
وحيداً ، وتحاول أن توقف بين جوارحه عاطفة الأبوة ، أو أن تعزم في
نفسه وهج الخيال إلى الإنسانية ، تحاول أن توقف قلبه الملت الحبر ،
وطيته المفلوطة تحت رمال الزمن والغربة ، ولكن قلبه مات ، ومات
الإنسان فيه ، فليس يجدي الرجل ولا تنفع الاستغفلة .

« إني أتعب من أجل فركك واحد يدخل خزاني ... فكيف ياك
تريد أن أضرب لك طفلاً زونة على أنه ابني ... »

— طفل . أي طفل هذا الذي تستحين عنه . إنه زونة ... أتعرفين لو
كان أبناً شرعياً لأخلف الأثر ... هل تريد أن تفرقي ...
إني متأكد أن كل النساء اللاتي ولدن زونة سوف يحملن أولادهن
للي ...

— ولكنك فعلاً أب لهم ... أب لكثيرين ، أم أنك تتس
بسرعة ... الجميع يمرضون أنك رجل ، لكنت لا تملك قلب
الرجال ... إنك حيوان ضخم ... لا تملك قلباً .

كانت تحدث ومعهما تسيل ... وهو ينظر إليها وفي أحشائه
يتحرك الحيوان ... (٢٢) .

هذه هي المشكلة — كما ترى . إنه يعرف جيداً أنه ابنه ، ولكنه ابن
غير شرعي . ثم إنها التفتت ، فتلفت هذا الآين ، وربما نضجت فيه
أيضاً ، واضطرر للال ، وما قد يجره عليه ذلك من الفقر . الشرعية
والألا ! شيء مصلحك حقاً ، وشيء البلية ما يضلحك . حل لم يخطر
« عيده سعيد » لحظة أن الجريحة التي يعاقب ابنه عليها ، ويستر
بالدين لم يتركها ابنه ، ولكنه هو الذي اقترعها علناً ؟ إن « عيده
سعيد » لا يقيم وزناً للدين حين يرى ، ولكنه حين يطلب برهانية ابنه
يفزع إلى الدين ، ويغشى به ، ويتأخذ العزة بالإثم « فكيف يرى أبناً
غير شرعي ؟ » أي متلق غريب هذا الذي يطارده كصوت الحياة ؟
« صاحب إلى الحج . ستفر كل ذنوب . سأعود إلى قريتي ، هناك
سأبقى دائماً في المسجد » (٢٣) .

مرة أخرى : أي متلق غريب هذا الذي يطارده كصوت الحياة ؟

إن نفس « طاتو » المومس مقلقة بتواضع الحبر ، عاهرة بمسحة بين
الإنسان حق ولو كانوا من دين آخر غير دينها . إنها امرأة فاضلة في
جوهر علاقتها بالمجتمع — على نحو ملاطحة — غير الجاوي في تقديمه
للرواية . وهي متأزلة تستعطفه وتلجأ في الاستعطاف ، وتكدره بالقيم
الإنسانية — وهو المؤمن الصالح الذي لا يشرب الخمر ، والذي
سحج و ... ولكن دون جدوى ...

— لرحم هذا الطفل ... أشعره يقابل من الحنان بعد أن فقد
أمه ...
— كن إنساناً مرة واحدة (٢٤) .

لم تستطع هذه الحافظة الطيبة أن تفتح هذا الرجل المؤمن برهانية
ابنه ، فقد أوبس أبواب الرحمة في وجهها ووجهه ، وراح يقرب منها
من جديد :

تألمهم مرارة الشهور (٣٩) — على نحو ما لاحظ الدكتور لويس عوض .

وزعم « السيد أمين » أن الله قد أوحى إليه أن يستعين في هذه القضية بعبد الطيب « الحاج عبد الطيف » . ولا ينسى أن يظهر حسده للحاج عبد الطيف على هذه النعمة ، ولكنه وثق من أن الله قد وضع قفله في الرجل الصالح . على أن عليه ألا يفتّر ، فإن الله إنما يلوّح به على هذه الأمور .

ويدعو منطق رجل الدين — من الناحية الشكلية — متمسكاً جداً ، كما تبدو نظرتهم إلى الدنيا وأحوالها وناسها نظرة منطقية — من وجهة نظر دينية طبعاً — تتسوى فيها الأسباب والتأثير . وإذا كنا نلاحظ بعض الضجرات في هذه النظرة فليعلم أن نتذكر أن النظرة الدينية تقبل مثل هذه الضجرات ، بل تستدعيها واستعماله على وجه اللزوم والضرورة ، وأن الإيمان بالخرافات والظلم وكرهات الصالحين بسبب هذه الضجرات ، ويصل حلقات سلسلة التفكير الخبيث ، لا سيما إذا كان هذا التفكير في بنة أمية أو ضحلة الخلفاء ، كما هي الحال في هذه البيعة التي يصورها « محمد عبد الولي » .

ولقد كان « السيد أمين » يدرك حسر الله التي انتدب نفسه لها ، ولذلك أقر منذ البداية أن يزيع من كتبه أمهات المشوية ، وأن يضعها على كتفي « الحاج عبد الطيف » بتفويض بل يأمر من الله تعالى . ولملك ما كان يأمر عليه أن ينسحب من للمشكلة حين علم أن عبده سعيد « رفض رغبة ابنه !

« كان يتكلم ويحكي خبير ، وقد أحر وجهه ، وظهرت عروق يديه .

— والأنا يا حاج دعني أشتغل إلى ربي أشكو إليه ظلم خلفه وفسادهم . وتوجه أنت إلى الطفل ، أنتهدها حاج ، أنتهدها نفسك مسلمة من الضمير ، لقد الضمير الله لتنتهده . لا تتأخر ، اذهب يا حاج » اذهب (٣٩) .

« وقيل أن يجب الحاج عبد الطيف كان السيد قد اختفى في زاوية ، وأسلد على نفسه الستار ، وفاحت من الداخل رائحة بخور عطرية (٣٩) . وبإحضار السيد أمين في زيارته يفتنى من الرواية كلها ، فلا يعود إلينا بمسند .

هذه هي شخصية رجل الدين كما جسدها « السيد أمين » ، وكما صوّرها « محمد عبد الولي » : شخصية مملوءة « بالذل والزيغ » ، تعيش على الخرافات ولعجزات والفش والادعاء بمعرفة أسرار الكون ، وتعيش عملياً على حساب عرق أنفاس الصالحات وسجين للمهاجر الفقير — على نحو ما لاحظ الأستاذ عمر الجباري في تقديمه للرواية (٣٩) .

لقد طمست المجرمة ملامح الإنسان وعملته في نفس « السيد أمين » كما طمستها في نفس « عبده سعيد » فلم يبق منه سوى هذا الفتاة الذي يتنكر به — قناع الدين .

وليست شخصية « الحاج عبد الطيف » — على تماسكها الظاهري — بنجوة من التصديق ، أو على الأقل — وهذا أدنى إلى العيوب — ليست مبنية بناء متسق . ويدعو علم الاتساق في استجاباتها للعالم — حولها ، وفي أرائها أيضاً . فلحاج عبد الطيف — كما رأينا سابقاً —

عالمها الداخل والطبيعة المحيطة بها ، فنحن إحساساً عميقاً أنها تنفذ فنية قبيها المكتب من تشيكوف — وستكرر هذه الظاهرة مراراً في أعمال عبد الولي ، وقد نشير إليها في بعض المواضع :

« لقد قال الشيخ إن الله غفور رحيم . . . الله يعلم بكلمة ، بل إنه هو الذي رسم لها هذا الطريق . كانت تسير وهي تفكر . . . ونظرت إلى السماء وكلها دعاء ورجاء وأمل ما ينمو وينمو . . . وكان الريح يمتدج أجساماً إليها فيسويها إلى حديقة جميلة . . . رائحة (٣٩) . ثم تنواري شخصية « طاهر » فلا نشاهد إلا في آخر الرواية حين يموت « عبده سعيد » فتجوز لذلك أشد الحزن . وعند المقبرة يراها ابنه غير الشرعي ويكرى نحوها ، فقصه إليها ، ثم يكرى ويصحبها نحو سكرتير الحاج عبد الطيف ، ويغادر الثلاثة المقبرة .

وشخصية « السيد أمين » شخصية ساقطة منذ البداية ، فقد تلقى علوم الدين والتفقه في الدين — كما رأينا سابقاً — ثم علم إلى الحيلة لا لكيلا يوصل ، بل ليحرف الفتن والحق والحق والتجارة بالدين . إنه شخصية بلا أخلاق ، تحرف الأخلاق ، وتواجه العالم مواجهة سلبية خالصة ، وتعيش بتفاتها وظواهرها بالتقوى من عرق الآخرين . فهو يستلهم « الحاج عبد الطيف » ، يزعم أنه أن الله تعالى قد أوحى إليه عندما كان في خلوته المعروفة ما كان من غير « عبده سعيد » ، وزنه ، وتركه ابنه المسلم بين يدي امرأة نصرانية خالصة . بعد وفاة أمه « فاطمة » . وكان السيد أمين قد أحكم كنيته وبقائه إسكناً صارماً ، فطلب من طاهر ألا يفتّر أحداً أنها جاءت لزيارته . ويدفع « محمد عبد الولي » في تصوير شخصية السيد أمين ، ويملأها بالحبوبة ، ولكنه يعبث بها عبثاً رقيقاً صافياً ، فحافظه سخرية مرّة لأدعة : فطوره يصوره خارجاً من عزله واحتكائه وهو أكثر إيماناً وروحاً ، تجرى على لسانه أشياء غامضة يفترها أصحابه بأنه ينقل أحاديث الملائكة : وتارة يصوره وهو يعمل الحاج عبد الطيف كما يعمل الطيب النفس مريضه ، أو يتصرف كما يتصرف الثور المتعاطس ، وتارة ثلاثة نراه يبرز رأسه وهو يمد حبات للسحرة الطولية يد ، ويده الأخرى يسوى شعر ففته الكت المصروغ بالخناء . وهو لا يلقى كلامه على وتيرة واحدة ، ولكنه يغير طبعة صوته حسب طبيعة الوقت . ولا يترك « عبد الولي » موقفاً من مواقف السيد أمين دون أن يث فيه إشارة أو حصة أو صورة أو سوى ذلك ، فخرقه من عبراته الظاهري ، وغلظه بالعلم المتناقض . ولنتنظر إليه مثلاً في هذه اللحظة :

« وبدأت علامات الفضول ترتسم في وجه الحاج عبد الطيف ، ينسأ مريض « السيد » في حديثه وحبات للسحرة تسلط كالورق الخريف (٣٩) .

ولا أشق أن أحداً يجعل الرمز الخفي الذي تثيره في النفس أرواق الخريف الدابلة الصغار المتناقلة حين تقترن بحبات المسحبة التي تسلط مع كل حبة منها تسحبة لله تعالى . إن الكاتب هنا يعبث بالصورة ويضمونها ، ويغريها من عتوها ، بل يملأها بمضمون متناقض .

ولا ريب في أن « محمد عبد الولي » يريد أن يتقدم السيد أمين ، ورجال الدين بعامة ، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين النقد الصريح المباشر الذي يلعبه الغضب ، وبين النقد الساخر أو التهكم الذي

عبر الأحداث والمواقف حتى توشك كلتاهما أن تطابق الأخرى . إن منطق الحاج عبد اللطيف ، يبدو أول الأمر غلطاً جداً عن منطق عبده سعيد ، ولكنها خالفة مؤقتة ، فما أسرع ما تتوالى الأحداث فتكتشف من خلالها نفس الحاج ويبدأ منطقها بالاعتراف بانها منطق عبده سعيد ، حتى يتم بينهما الملاءم .

والحاج عبد اللطيف يحب اليمن - دون شك - ويعلم بتحريره ، ولكنه حين يعرف رغبة عبده سعيد ، في العودة إلى اليمن يحبب أشد المحب ، ويسخر من هذه الرغبة ، ويمسر صاحبها بالجنون ، ويحاول أن يثبت من عزمه ، فلا معنى للعودة - في رأيه - لمقام الإمام هناك (٣٠) .

تري ، ماذا كان الأمر يكون لو أن المفاضلين جميعاً فكروا على هذا النحو من التفكير ، واطبقوا إليه ؟ أما أنا فأظن أن أسرة عبد الدين كانت ستبقى حيث هي في الحكم ما بقيت لؤدية اليمن وجباله ، وأما الآخرون فلهم أن يظنوا ظنوناً أخرى . . . لقد قلت والمجرة ، روح المقاومة والثورة في نفس الحاج عبد اللطيف ، وآلات عركته ، ثم مدّت له الحيلة في نعلها فاستمرأها ، ولوشك أن يدير ظهره لمأسيه أولاً أن لهذا اللغز حشوراً كثيفاً في ذاكرته ونفسه ، وليس يطيق التكرار ، وقد بذل فيه ما بذل ، والمأسي قطعة غالية من العمر ، وليس يقوى على مواصلة بصلابته الروحية القديمة ، ولذا فإنه ينجح إلى حد الحيل الوسط : يستمر في دم الثوار ويغوض معاركهم ولكن من خارج الوطن . هذه هي الطريقة الخاصة التي اكتشفها الحاج عبد اللطيف ، لكشف ، وأكاد أجزم أنه كان يعرف جيداً أن يتأمل نفسه ويخافها ، ويصع عليها مسالك الضلال ، حتى إذا اشتبه عليها الدروب لطمأن إلى هذه النفس المضمومة ، وراح يملأها بأحلام الثورة القابعة من داخل الوطن ، ويهدئ التبرعات التي يجمعها لسانته الثوار . لقد نصح « الحاج عبد اللطيف » في هجرته ، فحفظ حلياً لم يستطع « عبده سعيد » تحقيقه ، هو علم الثراء ، لكنه - على الرغم من ذلك - دفع ضريبة الهجرة الباعطة كما دفعها « عبده سعيد » ، وكما دفعها آخرون كثيرون لم يجلفهم الحظ في مهاجرهم . وهل ثمة أمر أشد قسوة على النفس من أن يتأمل الدهر أحلامها التي أوشكت أن تتحرى بين يديها منذ حين ، ثم لا تزيد على أن ترقب هذه الأحلام رغبة عرسه أو كالفرسه ، وتستبدل بها أحلاماً أخرى ، أحلاماً زائفة صغيرة ؟ أريد أن أقول : إنها أحلام نفوس صغيرة ليس لها ملقح للمجد ولا فتنة للمغفرة . هل أن نقيم أن للمغفرة شرط جوهري من شروط الحرية . لقد راح « الحاج عبد اللطيف » يتخلل من أحلامه رويداً رويداً دون أن يعين ذلك ، ودون أن يواجه نفسه ، ويستبدل بها أحلاماً أخرى ، فإذا هو جبر الوطن ويجبر معه للضلال الحق ، وإذا هو يغترس في ملذات الحياة مع الحافضين فتروّضه النعمى وتوسيه زخارف الحياة ، فتضد به النفس من الحنين إلى الوطن ، وترتج منه سوء ما يفعل . ولا يكاد تراجيع « الحاج عبد اللطيف » يثقف هذه الحسنة ، فهو يتراجع تراجعاً مبرراً يتجسد في هذا التحول من الحلم بالثورة إلى طلب الغنى والقناعة به . ثم تستطف هذه الأحلام انبساطاً حاسياً فتره يلتسها في السهـاء (الحلم بالجنة) بعد أن انشقق في تحقيتها في الأرض ، ويستأزل يمشي في هذا التحول والتفتت حتى تستهـر أحلامه نهلية بالثقة شقية :

أشد الأحرار الميتين ؛ شلو في ثورة سنة ١٩٤٨ التي لم يكتب لها النجاح ، ثم هاجر بعدها إلى (الجيش) ، ولكنه ظل على صلة بالثوار ، واستمر يقدم لهم المساعدات ، ويضع لهم التبرعات ، ومازال يعلم بتحرير اليمن . ولكن « الحاج عبد اللطيف » يؤمن بأن الدين هو السبيل إلى تحرير اليمن ، وأنه لو عاد الناس إلى التمسك بدينهم كالدأين لمين لتحررت اليمن (٣١) . ولكن هذا الناضل للؤمن لا يطيق أن يلتزم قواعد الدين الصلوة ، فيترخص في أمورها بعض الترخّص ، ولا يطيق أن يتكشّف أمره للناس فيحتاج له كل الحيلة . إنه يتحلى عن الخدمة ويسمها أم للصالح ، ولكنه يشربها ويسرف في شربها ، ثم يتعلم أقراس الصنائع تضيماً لرحمتها . وهو يتحدث عن الزنا ويعرف أنه حرام ، ولكنه يرى أن على الرجل أن يمتدح ويحذر كيلا ينجيب أولاداً غير شرعيين .

ما أقرب هذا المنطق - من منطق عبده سعيد ! - وهو يفرح فرحاً عظيماً حين يعرف أن الله اختاره لإنقاذ إنسان مسلم من أيدي الصليبي ، ويروح يعلم بالجنة ، ولكنه حين تتشعب دونه الحلول ، وتفتق في إقناع عبده سعيد برعاية ابنته ، ويسمع من السيد أمين ما كان سمعه من قبل من اختيار الله لإنقاذ إنسان مسلم ، يحس أن مصيبة قد حلت به ، وتتوارى صورة الجنة من نظائره ، وتندو قضية الكفر والإسلام قضية خلافة تحتاج إلى مراجعة طويلة ومتأنية . وفي لحظة واحدة يلتقي منطق عبده سعيد « عبده سعيد » فإذا هو يكرر حججه نفسها ، وإذا هو ينظر إلى الأمر نظرتة عنها :

« ولعن في سره عبده سعيد ، وكان يجم أن يلين السيد أيضاً ، لولا بقية عرف ، ويصلي إلى الدكان وهو مهوم . . . أضيف على عائلته الكبيرة طفلاً لا يعرفه بل ولم يره مرة . . . كل ذلك لكي يتقدم من الكثرة ، ما ذنب هو ؟ إن غنى هذا الطفل ؟ أليس متكبلاً به ؟ إذا أراد الله أن يتقدم روحه من الكثرة فلماذا وضعه في يد إنسان كافر ؟ . . . » . . . « . . . هل كان على الحاج أن يتحمل « زنة » لإخوته ؟ ما شاء الله ! إذن كان على كل من في الحبشة أن يزن وينجب طفلاً ليأتي هو - الحاج عبد اللطيف - ويخلص روحه من النار . ألا لعنة الله على الجميع » (٣٢) .

ليس بين هذه الأفكار التي تشغل عقل الحاج عبد اللطيف ونفسه فكرة واحدة قط لا تشغل بال عبده سعيد نفسه ، وليس بين موقف الحاج عبد اللطيف وموقف عبده سعيد أدنى فرق على الإطلاق . ولولا أنني أخشى التزبد لقلت هنا تغريق من أقواله تؤكد ما أقول . فكلامهما يقضي الطرفين من الانتماس في الحرام بل يسمى إليه ، ولكنها جميعاً بتضايان من فكرة الأولاد غير الشرعيين . وكلامهما لا يريد أن يضيف إلى عائلته طفلاً جديداً . وكلامهما يمشي أن يفتح على نفسه هذا الباب فينكر أولاد الحرم عليه . ثم إن كليهما يرى أن الله كافيل بعباده . ولو كان الله يريد أن يتقدم الطفل ما وضعه في أيدي الكفار . . . وكلامهما . . . وكلامهما . . . وكلامهما . . . يقضي من الجميع ، ويلين الجميع أيضاً .

نحن - إذن - أمام سلسلتين متطريتين تبدل إلهامهما غريبة عن الأخرى أول الأمر غريبة شديدة ، حتى توشك أن نعتقد أنها متوازيتان أو متكادان . ولكن إلهامهما تبدأ بالانقراض من الأخرى وويدها وويدها

« كان الحاج عبد الطيف واقفاً صمت أمام القبر الذي يوارى التراب . ونظر إلى الشجرة الباسقة التي ترضى بالقرب من القبر بجانب حافة النهر الذي تغطي أشجار لا متناهية الخضرة والجمال .
- لقد وجد قبراً أحلم أن يكون لي مثله .^(٣١) »

هذه هي نهاية أحلام « الحاج عبد الطيف » ، أن يكون له قبر كبير عهده سعيد ! وهكذا تنتهي الهجرة و أحلام المهاجرين حياً إثر حلم إثر حلم . فلماذا ما اختلفت أحلامهم - أو توهمهم - جميعاً لم يبق لهم إلا أن يخلصوا بالقبور . ولا شك في أن هذا الاعتراف القلبي الذي ند عن شفق « الحاج عبد الطيف » يعيد تجسداً حياً إضيق للمهاجرين الذريع في معرفة مشكلاتهم معروفة صعبة ، والتخلص الحلول الناجمة لها . إن غياب « الرؤية الواضحة » هو السبب الكامن خلف المأساة المعينة ، ولهذا السبب تحمل المصائر الفردية التي تفكك بالأمه على المصير المشترك ، ويحل الرضى الرضا على الرضى الأميل . وتتبدد طاقة الاتصال في نفوس هؤلاء المهاجرين حتى تتلاشى .

وشخصية « صالح سيف » أقل تعقيداً وأكثر وضوحاً من شخصية « الحاج عبد الطيف » ، ولكنها لا تملك تحتضن منها في المصير الذي تنتهي إليه ، ألوى الحسرة القاندة التي تصيبها من جراء الهجرة . لقد كان « صالح سيف » أول أمره متعلقاً مع الأحرار البعثيين ، ولكن إضيق ثورة ١٩٤٨ جعله بعيد النظر في مواقفه ، فلماذا هو يفسق صدى بلغم التبرعات للأحرار ، ويضعف في القلب صوت الوطن ، وتستغرقه معضله الذاتية ، فيتلاشى إيمانه بالثورة شيئاً فشيئاً . وقد يتحدث عن مساوئ « حكم الإمامة أحياناً في مقالاته إلهام الأعداء ، وقد يشيد بالأحرار ، ولكنه يفعل ذلك كله من « وراء وراء » . وعلى الرغم من أن الكاتب لم يرق كثيراً في رسم هذه الشخصية فلماذا نستطيع أن نكشف عما لحقت بحجرة الهجرة بها - وهذا هو مايجئنا في هذه الدراسة . ولست أعلم إذا قلت إن تجويز « الهجرة » وتوكل أن تجرد « صالح سيف » من انتمائه إلى الوطن ، ويوشك « جسي الموعود » أن يهبط في نفسه « الفاساد لم يسطر ، والانتصارات لم تطن ، والضراب لصالح الوطن ، وكذا التبرعات ، لا تتطوع ، والمهاجرون يزادون ، ولا أمل بلوح في الأفق . ويختصر أخبار الوطن لا تسر . ولذا يفقد صالح سيف - كما فقد كثيرون غيره - الأمل ورويداً ورويداً تحت وطأة شروط حياته الجديدة ، ويتكفى - على ذاته ومصلحته - بالبقاء - من حيث لم يرد ، كما اتقى الحاج عبد الطيف من حيث لم يرد أيضاً - بعيد سعيد . إنه نغاد الصبر الذي يستولى على هذه البرجوازية الصغيرة التي حققت ذاتها اقتصادياً فلم تعد تؤمن بالمستقبل التفاضل أو بلزامة على الجمهور ، بل هي - وهذا هو الأسوأ - تكاد تضرب عن الماضي ، فتقطع جذورها منه ، وتبحث عن انتهاء جديد .

إن « الفردية » هي أهم صفة يمكن أن نصف بها هذه الشخصيات (عبد سعيد ، السيد أمين ، الحاج عبد الطيف ، صالح سيف) على ما بينها من فروق . ولكن « الفردية - كما نعلم - ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبقة المتوسطة ، فهي فلسفتها العقلية ، وغودجها الحلي هو الرجل العصابي الأناني ، الذي يشتت بحدسه واضمح ، وحرص شديد ، واجتهاد لا يعرف الكلل^(٣٢) . وبعبارة أوضح : إن هؤلاء المهاجرين في وضعهم الاجتماعي الراحم قد استبدلوا بشروط حياتهم القديمة

شروطاً جديدة ، فكان أمراً منطقياً أن يستبدلوا - والجمال هذه - بأحلامهم القديمة أحلاماً جديدة ، تسترئ في ذلك الشخصية الثانية الملاحح كشخصية عبده سعيد والسيد أمين ، والشخصية الناشئة المتطورة كشخصية الحاج عبد الطيف وصالح سيف . وقد يبدو أن كلاناً هذا قدر من التنافس الواضح ؛ فكيف يصح أن نزعج أن الشخصية الثانية قد حثرت أحلامها ؟ ولكن هذا التنافس الظاهري لا يلبث أن يتبدد نحن نذكر أن المقصود بالنمو والتطور هو هذه التبدلات والتحويلات الروحية والعقلية والفنية العميقة التي تعترى الشخصية ؛ أما أن تكون الأحلام أو السلوك أو التفكير من طبيعة واحدة مع اختلاف في الدرجة فليس ذلك من التطور في شيء . إنه تراكم وكثرة ويصل إلى شيء وراء ذلك ، أو هو - بعبارة أبين وأحق - تراكم كسب يصل بعد إلى حد التنوير الكيفي أو النوعي .

لقد تغير المهاجرون ، وتغير مفهوم كل شيء - حياتهم ، ظروفهم ، أحلامهم تفكيرهم ... فكان توهمهم أيضاً في الآنية والفردية حيناً ، كما هي حال عبده سعيد والسيد أمين ، وكان توهمهم حيناً آخر عميقاً فأنصرف بهم عن موم الوطن والمتأصلين إلى موم فردية كالتيه أو شبه كالتيه ، كما هي حال الحاج عبد الطيف وصالح سيف . وكان هذا التغير بنوعه تغيراً نحو الأسوأ والأقل بهاء ، كما كان بنوعه أيضاً ثورة مرّة من ثمار الهجرة . ولأمر ما يذكره القاري - كتب « محمد عبد الولي » على هذه الشخصيات جميعاً أقدراً فردية سوداء ؛ فلم تنتج واحدة منها . أما السيد أمين فقد انضجع أمره وأسند عليه السطر ؛ وأما الحاج عبد الطيف فقد انتهى به الأمر إلى الحلم بقبر جميل ، وكفى به ذلك حاله ؛ وأما صالح سيف فقد أقر المألوف أن يتركه في قبضة « الغربة » ، يعلم بالثراء ويسعى إليه أطراف الليل والنداء ، وروشح لحبسه للمهاجرين الآخرين . وأما عبده سعيد ، فقد عاش حياة كريمة قلقة ، ومات موتاً كريهاً قلماً ؛ فقد ظل يعلم بالغنى وبغربه في القرية ، وكلما لوغل في الحلم ازداد إحساسه بالتغير والتفرد :

« وكلمات الابتسامة تتسع ... وتطلب الرجل على مسريره الحشوي .. وصوت سمح يرسله فيه . كان الليل يقترب من الواحدة ، وحرارة تسري في مكان عبده سعيد ، والدخان يتصاعد من القمح وعيده في أحلامه ، وكان يظلم على رأسه أصوات الأطفال :

- أحسن دار في القرية دار من ؟
- دار عبده سعيد
- هذه الأرض حق من ؟
- حق عبده ..
- أحسن يتفق في القرية ... حق عبده ...

وفي الصباح كان الدكان مغلقاً ، وانتشر العملاء أن ينتح ولكن دوماً خالفة^(٣٣) . لقد مات عبده سعيد غنائقاً بغز القمح وأحلامه المرعبة ، ظنوا للمحاليين الذين لا تعرف الأمة سبيلاً إلى أحلامهم .

هكذا يدور « محمد عبد الولي » في تجربة الهجرة والمهاجرين ، ويرى أن البحث عن طريق الخلاص الفردي جريمة في حق الإنسان وفي حق الوطن على حد سواء . وإن المرء ليتساءل : هل كان يمكن أن يدفع « عبده سعيد » مثلاً - مهما يكن وضعه في البين - أكثر مما دفع في المهجر ؟ إن فقدان سلاح « الرؤية » المعينة الشاملة قد قد حوّل

أقولها لك بصراحة : أنتم لن تحرقوا بلادكم ، وإن حرقها أحد فهم أولئك الذين بقوا هناك وربما نحن^(٣٧) .

وحيث يشهد « السكرتير » غيلة أحلام الحاج عبد اللطيف يتسم ابتسامة ساخرة ويقول :

« ألهى القصور غيلة الطفال لكل هذا التضال وحله الحركة ؟ »

— ماذا تعني ؟ قالها الحاج وبعبية غضب .
— لا شيء (أجاب السكرتير) ، كل ما أعيته أن القصور هي للكان الصالح لدفن حركات معينة ...^(٣٨)

ثم يضي في حديثه فيدين تجربة « عبده سعيد » كما أدان « من قبل » تجربة الحاج عبد اللطيف ، ويدين المهاجرين جميعاً ، ويحكم عليهم حكماً صارماً تستشف من ورائه إحساس الكاتب العميق بتفاهم عزلة وغربة ، كما تستشف رفضه الفاعل للواقع المهاجرين ومفاهيمهم المختلفة . إنه « كما قلت » يعان أزمة قيم ومفاهيم .

« أنت تعرف أنه مات وبترك شيئاً طبعاً في حياته سوى الآلام ... امرأة مهجورة منذ أعوام بعيدة ، وابن لا يعرفه ... وأرض لم يقدم لها أي قطرة من دمه ... لقد مات غريباً كما يموت مئات البعثين في كل أنحاء الأرض ، يعيشون ويوتون غريباً ، دون أن يعرفوا أرضاً سبلة يقفون عليها ... أما هذا القبر فهو ليس قبره ؛ إنها ليست أرضه وليست أرضها ... إنها قبور أناس آخرين ... قبور الأجاش نتحلهم نحن . ألا تكتفي أن نلتهم اللقمة من أفواههم ، نلتهم حتى قبورهم ؟ ياإلهي كم نحن غريباء ! كم نحن غريباء !!^(٣٩) .

« لقد خائرت تربيتهم حتى أنهم لم يقدروا فيها^(٤٠) .
ويتفاهم إحساسه بالغربة والعزلة والضياع عتقاً مبرراً ، فيبرز روحه من أركانها جميعاً ، ويوشك أن يطمحها دمعاً . يقول ضابطاً ابن عبده سعيد غير الشرعي - المولد :-

« ونحن يا صغيري ، أين هي أرضنا ؟ نحن أكثر غربة منهم ، أكثر غربة ؛ نحن لا أرض لنا ، لا تربة لنا ، إننا ضالومون تقريباً^(٤١) . إنها بقعة روحية عميقة ، ولكنها بقعة مُدْمَرَة . ترى ، أبة عسكرة ووحية فاحدة يدفعها المرء في مثل هذه اللواقف ؟ !

ولكن هذه الشخصية المعضلة - شخصية السكرتير - التي تتميز بإنشائية موقفها من الواقع ، لا تستفيء بمعلما الداخل فحسب ، بل تتعامل مع حقائق الحياة الصلبة أيضاً ، في عوالة للخروج من المألوف التي تحقق بها من كل جانب ، وفي محاولة للارتقاء بالواقع وتحصين بعض المفاهيم الخاطئة التي نشأت فيها فأصبحت لها صلاوة الحقيقة . ومن هنا نجد هذه الشخصية لا تكتفي برفض الواقع والتماثل بالثالية ، بل هي تكتشف هذا الواقع وتحاول شخصوسه ، عوالة تفيد حججهم ومفاهيمهم ، وإثبات بطلانها ، ثم عوالة تأكيد صدق مواقفها وأرائها . وتلك هي للهمة الصورية التي لا يفرق عليها هؤلاء المهاجرون - تفتقر القول بالفعل حين تبتني ولد عبده سعيد غير

المهاجرين إلى مساكنهم ؛ فبدلاً من أن يبحثوا عن جذور اغترابهم في الوطن ، ويكتشفوا عن جذور المأساة الاجتماعية ، ويبحثوا عن الحل الجذري ، إذا هم يسلكون الطريق الآخر القوي المسدود .

ولا يكتفي « محمد عبد الولد » بما تقفم ، بل ينظر إلى « تجربة الهجرة » من زاوية أخرى غير الزاوية السابقة . فيكتشف له وجه مأساوي آخر لهذه التجربة ، بل لعله أقسى وجوه التجربة وأعنفها مأساوية . إن تجربة الهجرة - كما يصورها الكاتب ههنا - لا تنكس على المهاجرين وحدهم ، ولا على الوطن وحده ، ولكنها مأساة وولد تمتد فواجبها لتصادر المستقبل ، وتطبع على جبينه وشم الغربة . وتتجسد المأساة هنا في ذرية هؤلاء المهاجرين من الحبشيات ، التي في والمولدين والمولدات . « لقد خرج هؤلاء إلى الدنيا وفي أعناقهم صك لعنتهم ؛ فهم بلا وطن وبلا هوية . لقد فرط أبائهم في وطنهم وتركوه ، ثم لم يستطيعوا أن يكسروا لأفهم وطناً جديداً ؛ فلا هم يتيون ، لأنهم لا يعرفون من أمر اليمن شيئاً إلا بالسماع ، ولا هم أبحاش لأن الحبشة ليست وطناً لهم .

ولقد كنا نظن أن المؤلف سيحدد تفسيداً عميقاً وحياً مأساة هؤلاء المولدين - وهو واحد منهم - ويصير عن مواجههم وأحلامهم بمعق وحساسية أكثر عما فعل . بيد أنه إن كان قد صير بعض التصير ههنا فله قد أبدع وأولى على الغلبة في بعض قصصه القصيرة . كما سنرى .

ويشل شخصية « سكرتير الحاج عبد اللطيف » هؤلاء المولدين . وأول ما يلتفت النظر فيها هو أنها شخصية بلا اسم . وليس يخلو هذا الأمر من دلالة ؛ فالاسم حق للإنسان وعلامة عليه ، فكان الكاتب حين أغفل اسم هذه الشخصية لو تامل في حته كان يرغب في إظهار مدى الظلم الذي أصابها ؛ فشخصية « المولد » ليست أكثر من وظيفة ، أو كائن مجرد من حقوقه وعلاماته الميزة التي تحدد كيانته ، وتشعره باستقلال شخصيته وتفردها وانتسابه في الوقت نفسه ؛ كائن يقتدر على شروط كثيرة حتى يخلو « مواطنناً » . إنه « ولا أحد » ؛ نعم « لا أحد » ؛ غريب « ولا أحد » ، وضائع ودفوعاً جذور على حد تصيرته الحاذق الرقيق كشفرة السيف^(٤٢) . ليس هذا المولد وطن واسم ولا هوية ، فكيف يمكن أن يكون حضوا متجنساً ومتواثقاً مع الهجرة الاجتماعية التي يحيا بين طوائفها ؟ ولذا تبدو شخصية السكرتير وشخصية مُعطِلة^(٤٣) ؛ فهو يعان أزمة قيم ومفاهيم ، ويرفض دعة الواقع كما تتجلى في تجربة الهجرة والمهاجرين . إنه يدين الهجرة ، ويوع إصبع الاتهام في وجه المهاجرين ، وينكر على الحاج عبد اللطيف طريقته الخاصة في التضال ويسخر منها :

« أنت تتحدث أربعا وعشرين ساعة عن تحرير بلادك ... ولكنت لن تحرقها مطلقاً ... لقد هربت ... نحن يا صغيري لا نمرقك ، نستغرب عندما نرى لكك ، ونبتسم أحيانا ويسخرية عندما نراك تحاول المصراع ... إن تحرير بلادك يحتاج أولاً وقبل كل شيء أن نحر نفسك ... ألا تخاف ، وأن نحارب لا من وراء البحار ، ولكن من ههنا ، أمام العدو وجهنا لنوجه ... أنتم لم تاتوا لتحرير بلادكم ؛ لقد أتيت هروبا من شبح الإلأم ...

الشرعي . ولكن هذا التنبؤ لا يتطابق مع المفاهيم التقليدية التي كان أولئك المهاجرون جميعاً يفتخرون بها في حراهم حول هذه المسألة ، بل يتطابق مع مفهوم آخر جديد لم يتطابق مع هؤلاء المهاجرين قط : « لقد تفرقت تلك ، وأتقوا بصراحة لا لأخذه من كافر أو لئلا ، ولا لأجله سلباً » . هذا الأمر سببه بنفسه شغلها كبير ، ولكن لا أريد أن يكون غريباً . أتصور أن المرء يوماً جلدور ، ذلك صعب أن نغريزه بسهولة ، ولكن أعرف ذلك .

« نعم سيكون أمي ... آه أو استطاع كل الولدين أن يجدوا لأنفسهم مثقلاً ... »

« لو استطاعوا فقط أن يقرروا أن يجدوا نهاية الناحية التي يتخبطون فيها »^(١٦).

ما أبعد هذه المفاهيم من مفاهيم الحاج والسيد أمين والأخريين !

يبد أن هذا الموقف الذي أثار دحشة الحاج عبد اللطيف - وروعا انتزع أصحاب الكثيرين - أثبته بالمعطيات الفردية المضاعفة ، التي تخفف البصر وتنزع الإعجاب ، ولكنها لا تحل مشكلة أمه ، ولا تتيح سبيل القصد نحو خلاصها . ثم إنها لا تفتح حين يملأها المرء تلاماً هائلاً بعيداً عن فكرة التخلي وروعة الفصل . ولهذا السبب لم تستطع شخصية السكرتير - على إخلاصها وصفقتها ووضوح رؤيتها - أن تفتح أولئك المهاجرين بأخطائهم الفادحة ، ولم تدفعهم إلى إعادة النظر في طريقة تفكيرهم ، ثم لم تخلص في إقناعهم بوجود مشكلة اسمها « مشكلة الولدين » ، إنها شخصية نزقة ، لا تتفكر القدرة على الجدل الغويل ، ولا الصبر على تجربة حبيب الآخرين ودحسها في أناة وعدوه . ولهذا قلت إن « محمد عبد الولي » لم يجد تجسيدا حياً مسألة الولدين كما فعل في بعض قصصه القصيرة . حقاً لقد أثار طائفة من الأفكار الجديرة بالتفكير ، ولكنه - في ظني - لم يستطع أن يحول هذه الأفكار إلى مضمون فني . أريد أن أقول : إنه لم يستطع أن يبتلع شخصية السكرتير شخصياً حياً كما فعل في الشخصيات الأخرى .

هذا هو عالم الهجرة والمهاجرين كما صورده « محمد عبد الولي » في رويته « ميوتون غرياه » : عالم إنساني مهتم ، تكاد تقوِّضه صروف الحياة : يعمَل ما ويسأل ما حل حد سواء . تائه مملولون ، يمشون بلور تعبيرهم في نفوسهم ، ويخوضون نحو مسألتهم في إصرار ، يمارون أن يفلتوا ظروفهم التاريخية تنصرف بهم السبيل دون أن يفتأوا إلى ذلك . لقد علمت رؤيتهم واضطربت ، فلبوا عن القصد وجاروا . حياتهم غريبة وعلاقتهم غريبة ، وأسلابهم غريبة ، ولكن الهجرة قتلت أرواحهم فلقوا غريبتهم واستكانوا لها ، ووتوها أو قمعوها بالذبح والذيق والنفاق حياً ، والأوصام الكفنية حياً ، والأحلام الرقيقة حياً تائه ، ومضى كل في واديه يميم . ومن قلب هذا العالم المتصدع إلى الأبد إلى الانهيار يخرج قوم آخرون تمزجهم ازدواجية الانتباه أروعيت ، قوم يولدون مثقلين بظن لا يد لهم فيه ، في وجوههم وشم الغريبة ، وقلوبهم أرواحها الثقيلة ! هؤلاء - وآخرون كثيرون غيرهم ، كما سئري - هم ضحايا جريمة « الهجرة » ، وهم عليها للشهود .

الرواية الثانية : « صمتها مليحة مفتوحة » ●

وفي روية « صمتها مليحة مفتوحة » يتظاهر التخلف الفكري والمهجرة على صحن اللبنة البنية : فخصائص الرواية جميعاً شخصيات مهزوزة صحتها المسألة ، وتشتبه عليها مسالك الحياة ، فلا تدرك كيف تدبر فحراً من مسألتها ، بل هي لا تدرك كيف تبتعد عن هذا المخرج . والعالم الذي تحيا فيه هذه الشخصيات معلوم بالرواية والجوع والمهزلة والقابلية : علم لا يكاد المرء يجد فيه نظرة مة ، لهذا بهذه الشخصيات - أوجها - تبحث عن دليل زائف تعرض به ، فتجد ذلك البطل في اللع الحسية ، كالحمرة و « الفات » والنساء . وحيث هؤلاء الأشخاص سلسلة من الشقاء تمتد حلقاتها : فميتهم ميت سوء ، وهم مهزوزون تائساً بالعدو من العمل ، وأكثرهم مستسلم للمهزلة والنساء ، يستعين بها على مقاومة ضراوة الحياة وتبديد البقي من صوره . وه الضياء هو حيلة الريف بكل وجوهها حياة علة رقية الهدف من نفوسهم جميعاً فهم لا يعرفون ماذا يريدون ولا يبحثون عن حل ، استقن منهم الراوي « نعمان » ، وانغم إليه - في شيء من التردد - « محمد مقل » .

إن يطل الرواية الأول « نعمان » شخص عائد من « عدن » ، وهو متدرب على العالم القديم المتشرب في القرية والزواج والأهل ، ولكن ثمرته بلا جلدور ولا روية . إنه حالة من الرض للجان المرائق . لقد أدخلت « للمدينة » في روجه أن حياة الريف بكل وجوهها حياة علة رقية لا تطلق ، فظل مشدوا إلى المدينة بقلبه وعقله . ومنذ بداية الرواية نجد أنفسنا أمام بطل مأزوم ، وشيئاً شيئاً تكشف أننا أمام جيل من المهزوزين الذين تقلدوا أوتيتهم بملهم القديم ، ولم يتبحروا في التلازم مع العالم الجديد الذي لم يرحب بهم ، بل راح يشرهم واحداً بعد الآخر . وتسير هذه الشخصيات جميعاً في إقصائها ، سواء أكانت وافضة للواقع ابتداء ، كنعمان ، والبجار ، أم كانت وافضة بهذا الواقع ووافية في استمراره ، ولكن الاضطرابات السياسية تحملها حلاً على حجرة هذا الواقع أو هذا العالم القديم « كالفصيح » . ونص من رتب هذه الشخصيات في رده أفعالها المختلفة ، وفي ضروب سلوكها ، أنها تتلهم ضراوة الحياة وهي عزلاء من سلاسل الرؤية : فلا أحد منها يعرف ماذا يصنع ، أو - وهذا ألق - ماذا يجب أن يصنع .

إن « نعمان » ضائع منذ البداية ، يعيش في القرية مكرباً بعد عودته من « للمدينة » ، فجميع القرية معلوم بالمرغبات والأهنية وروح الضبط الاجتماعي الصارمة ، التي توشك أن تنقلب تمعاً . وهو يتصلب عن هذا الجميع يروضه كبحاً لثروته ، ويحسب أنها لا يستطيع التلازم معه ، ولذلك يتدرب على قيم هذا العالم القديم ، ويعيم علاقة حب مع امرأة هاجر زوجها منذ زمن وتركها يد الفكر العالمة . وتبرز القطيعة النفسية والاجتماعية بينه وبين أسرته : زوجته ووالده وأمه . ويكشف لنا حيا فعلته « الغربة » في نفسه ، فإذ هو ينغم على أنفه « سيف » تقفه مذهمة ، لأنه كان يملك تقريباً أكثر منه فخطفت مة خليلته « فاطمة » ! لقد شرحت « الغربة » والعلاقات الإنسانية تشيئاً تزوها فإذ الأخ ينقض أمله على امرأة بني ، وإذ

● محمد عبد الولي ، صمتها مليحة مفتوحة - دار العودة - بيروت ١٩٧٨ م .

العالم الصغير على رؤوس أصحابه لتكون أنفاسهم وأناقضهم شاعد صدق على جربة (الفردية والألانية) التي أوشكت أن تكون صنفاً يحمله كل منا في نفسه .

ولهذا السبب يلقى (الصنماني) مصيراً مأساوياً مرزوماً ، فتتبارح أحلامه وتتلون كجبل من لاهة تلتفتة الصحراء . لقد كان يعلم بأن يصبح - إنساناً يستطيع أن يعيش في هدوء في منزل فخم ذي حديقة ، وأن يوصل ابنته إلى الخارج وتستخرج ذكورة ... أو أي شيء يجعلها تخلص حياتها حرة وتعمل نفسها ، وأن يتسع ذلك الدكان الصغير الذي كان يملكه من أحد أسياد صنعه القديسة ، ويصبح أكبر دكان في المدينة ، وأن يصبح ذلك الحى القديم حياً جليهدا ...^(٩٦) . ولم يكن يتم بالسياسة : « وكنت لا أهتم بشيء » . إلا أن تقضم ديتتا لكي تقضم تجلج الصغيرة تفكير ، أي لم تكن لاهتم بالسياسة أو غيرها^(٩٧) . وفي ذات يوم سمعت أن الإمام قد قتل ولم ألبك ... ولم أضحك ، لأن ذهابه أو وجوده لم يكن يعني^(٩٨) . وسين اشتعلت للمرأة على أبواب صنعه ، وراحت أصوات الرصاص تصاعد في أرجاء المدينة ، شد على يد زوجته ، وحس في أنها عاشقاً ، إنهم لن يموتوا لأننا لم نعمل لهم أي شيء^(٩٩) . وما زال يتجنى من روحها حتى أفلح بعد إصرار في إقناعها بذلك ، ثم صدق هو نفسه هذا الزعم : « وصدقت أنا نفسي هذا الزعم . وقتلت نفسي ... نعم لن يضرنا لأننا لم نعمل لهم شيئاً ... إنهم لن يموتوا ، فينكمس من يريد منهم^(١٠٠) » .

هكذا كان يتصور الصنماني حياته ، وعمل هذا التحوار يخطئ ويوسم مستقبله ، فلقد هزرت في نفسه الأعمال ، ونحلت له رؤيته القاصرة أن يوسع أن يفتح أحلامه بمزول من المجتمع ، وأن يصنع قدره الفردي يديه بعيداً عن أقدار الآخرين ، فطامع إلى هذا الحلم المملول ، وراح يحضنه ويتكى به عن البشر ، فأصم كتفا أخفيه ، وأصم قلبه وذهله وجوارحه جميعاً عن كل ما يتصل بالسياسة أو بالآخرين ، وراح يعلم بجثة الصغيرة التي قُتِلَها وقياسها على فذ أحلامه . ولكنه قُتِلَ وأطمأن ، فمكرت به الأقدار سائرة ، وانقلبت به أهماً مغلوباً ، فقد اشتعلت « صنعه » ذات يوم ، وراحت النيران تلتهم الأخضر والبأس وما بينهما ، وركب الجيش الغازي للفرش ولا شعار له سوى الثوب ؛ « كان شعار قائدهم : صنعه مذبذبة مفرقة^(١٠١) » . وتهتمت النيران أحلامه حلياً حلياً ، وحولتها إلى كوايس لا يكاد يبقين منها .

لقد تهتمت النيران دكانه ، وسرق الغزاة ما فيه ، وحطموا منزله ، وحطموا وسرقوا ما فيه ، واعتدوا على شرف زوجته ، ثم أطلقوا عليها وعلى ابنتها الرصاص ، فقبروا بذلك أحلامه تحت ألقاض حله الصغير الذي كان يعلم به أو يتوهم .

هكذا لقبت هذه الشخصية السلبية مصيراً أسود قائماً : فقدت ملأها وأحلامها وأحلامها فقدت توازنها وانسجمت مع العالم ، ولم تجد أمانيها سوى البحث عن الانعزال . ولكن من يتسقم ؟ إن زوجها وحس مطح فحل ، فليس تستطيع التمييز بين البشر ، بين حلفائها وأعدائها . ولذا خرج هذا الرجل يتخبط في انتقامه كما كان يتخبط في صنع أحلامه .

للهزوم منها يصغر في نفسه الضخمة على أغنياء ويعلمها على حد سواء . ولم يستطع نعمان - على الرغم من شخصيته الثابتة المتطورة - أن يقتنص بالتحويلات النفسية والفكرية والاجتماعية التي راح يتحدث عنها ويسرق في الحديث . لقد عاد هذا الرجل من القرية إلى عذبة مرة أخرى ليكتشف حياته القديسة ، مؤزماً بين الجنس والحجرة والعمل . أما الملاحع الأخرى ، كقراءة الكتب ، والحديث إلى القرية ، والأرباط بغضبة كبرى ، وسوى ذلك ، فهي ملاحع غاضبة ، لم يفلح الكاتب في تثبيتها وتأسيسها على كثرة ما تحدث عنها . وتستمر حيلة (نعمان) في عذبة حياة هامشية حتى يفصل من عمله فيعود إلى صنعه مضطراً .

و (الصنماني) ورجل كوم ، كان يتوهم أنه يستطيع أن يصنع قدره الفردي بمزول عن أقدار أبناء مجتمعه الآخرين ، ولذا كان يتحلى السياسية وأسيابها ، فيعتمد عليها ويلجأ في الاقتصاد ، متباً سياسة (جما) في الخروج من المسألة والفقرية عليها من بعد كل شخص محاب ، وشماره الدائم هو (فليكن ما يكون ، ما لم يكن في داري) .

إنه لا يحاول أن يطول على المرأة - والمرأة جزء منه - في محاولة للظهور بمظهر الرجل المثالي الكبير القلب ، كما يفعل البطل الرومانسي الزائف^(١٠٢) ، ولكنه يوزل في هذا الموقف إقبالاً كبيراً ، فينكر أن تكون له أية صلة بهذه المرأة التي تترك الناس جميعاً ، شلاً وأماً أبواً ، فيقولون عليها : يتخوضون غمارها . وينكر على زوجته أن تهتم أن اعتماد هذه الحيلة الصانعية الخلقية ، التي تضطرب من حولها ، ويعتقنها بأن ما يجري في المجتمع خارج منزله أمر لا علاقة لها به ، وأنه يخص قوماً آخرين وديراً أخرى . أما هو وزوجه وابنته فلهم حلهم الخاص الذي لا يكاد يرتبط بالعالم الخارجي إلا ارتباطاً واهياً ؛ ولذا عصفت بهذا العالم الخارجي الغريب عواصف السياسة ، أو تقلبت به صرف الرياح ، فما أسرع هذا الرجل إلى ضلوع كل ما يربطه بهذا العالم ، وما أسرعه إلى دخول شرفة الذات والأبحاث ، والاكشاد بمراقبة العالم الخارجي مراقبة حيحية . ولذا ينفى ألا نحبب إذا انقلبت الأمور والمواقف انقلاباً كاملاً ، فأصبحت المسألة مصدرأ ملهاوا يبعث الضحك في نفس (جما) .

وليست هذه الشخصية التي تحدث عنها فربية على حياتنا ومجتمعاتنا ، ولا هي نافذة الوجود فيبحث عنها هنا وهناك لئلاها ، ولكنها نمط اجتماعي بارز لا تكاد يتم وجوبك صوب جهة من الجهات دون أن تنظر بصوف طويلة منه تبعتها صفوف تبعتها صفوف . ومن المعروف جيداً أن الأسباب التي أدت إلى بروز هذه الشخصية السلبية في مجتمعاتنا المرى كثيرة يكاد يترصصها ؛ وهذا لا سبيل إلى الخوض فيه الآن ؛ ولكن المعروف أيضاً أن الجهل والتخلف وتصور الرؤية من أبرز هذه الأسباب وأوجهها . ولعل أعود إلى هذه الشخصية فأنبها في بعض أدبنا الروائي ، وأعتقد الأسباب بينها وبين المراحل الاجتماعية التي ظهرت في أشكالها في مقال آخر ووقت آخر .

ولكن هذا العالم الصغير - أو الفوقية الصغيرة - الذي تحاور هذه الشخصية السلبية تهتمه وتصميمه ويناد على نحو خاص ، ويتعلق خاص ، لا يصمد أمام منطق الحياة ، ولا يقوى على مقولة أحلامها الكبيرة ، أو على الفرار أو التجربة منها . ولذا سرعان ما يتخوض هذا

تبيد هذا التصور - لا لأن هناك فرقاً بين عدن وصنعاء ، فكلتا هما بنية ، ولكن لسبب : أولاً لأن المشاعر التي كانت تثيرها مغادرة الرقيقين في الشمال لقراهم متوجعين إلى عدن ، هي مشاعر الهجرة كما نراها في بعض القصص القصيرة ؛ إما لأن روى هؤلاء المهاجرين وقوسهم لم يكن قادراً على احصاء مفهوم الوطن على النحو الذي نرغب فيه ، ومن أن لإنسان روى جاهل - وبجلاء كان امرأة - أن يفهم أن « عدن » للمستمررة الإنشائية لا تختلف عن قريته في انتمائها أو حتى عن صنعاء ؟ وإما لأن الهجرة إلى عدن كانت في كثير من الأحيان - وهي الأكثر التي تكاد تستغرق الكل - هي الخطوة الأولى نحو الهجرة الخارجية إلى الحبيشة أو غيرها ، فقد كانت « عدن » الميناء الذي تصل إليه البواخر المختلفة الجنسيات لتعود حاملة على ظهورها عشرات المئتين المئتين . إنها البرأية التي يتدفق منها سيل الهجرة اليمنية إلى الخارج ، ولذا ليس يبعد أن يتوسع في أذهان هؤلاء المهاجرين وقوسهم مفهوم الهجرة الداخلية إلى عدن ومفهوم الهجرة الخارجية ، ويضاهون مفهوماً واحداً لا يقبل التجزؤ والانقسام ، هو « مفهوم الهجرة بشكل مطلق ، وإما للأمريين جميعاً . هذا أولاً - كما قلت .

وثانياً - وهذا هو الأهم - لأن نمان ظل مشدوداً بجوارحه جماً إلى « عدن » . ولم يفلح الكاتب في إقناعنا بالتحولات والتغيرات المختلفة التي طرأت على شخصية « نمان » ، فقد أراد الكاتب أن يقيم تماطلاً بين نمان القرية وأهلها ، ولكن محاولاته ذهبت أدراج الرياح ، وظل « نمان » يخرع لقلعة في الرواية يتغير من عالم القرية نقوداً واضحاً ، ويتشبه بالمدنية ، وحين عاد مضطراً عاد إلى صنعاء لا إلى قريته ، وظل يجلج بالعودة إلى عدن^(٢٥) . وحول الكاتب بين أثر الكتب في حياة « نمان » وألقى على لسانه كلاماً طويلاً حول الحب والتضامن والعمل ، كما أجرى على هذا اللسان طائفة من الأفكار السياسية حول قيادة العمل السياسي ، وحول الديمقراطية ، وحول العمل الجماعي وسوى ذلك ، ولكننا كنا نسعى هذا كله وسواه دون أن نشاهد « نمان » يتجرس معركة سياسية أو ثقافية ، أو يخرج من معتزل ، أو يولد تطلعا ، أو يشترك في تنظيم ، أو سوى ذلك مما يتصل بالسياسة بسبب . لم يخرج « نمان » إلى دائرة الفعل قط ، وظل يكفي هذه الآراء التي يلوح بها بين حين وآخر دون أن يجد أحداً يستمع إليها ، ودون أن يكون لها صدى . ولذلك كله ليس بيسراً أن نصدق أنه كان يهيئ شيئاً مبعثاً أن جنوب الوطن هو ردة الوطن الأخرى التي يتنسى بها ، وإن حاول أن يقتنا بذلك في حديثه عن الاستعمار والاستبداد في جنوب الوطن وعما ، وعن الصلة الوثيقة بينها ، « وأن العمل من أجل القضاء على واحد منها هو من ثم العمل من أجل القضاء على الآخر »^(٢٦) . ولا شك في أن البناء الفني الذي اخترعه الكاتب لروايته قد أثر كثيراً سلباً في موقفنا من شخصية « نمان » ، فقد استطاع أسلوب الرسائل التي استخدمها الكاتب في روايته - وهو أسلوب خبثت كتب القصة المعاصرة - أن يحيط بالأحداث ، وأن يراقبها دون أن تقلت منها ، وسبح بالجنيت المصل عنها ، ولكنه لم يستطع أن يصور مواقف نمان وتحولاته تصوراً أدرياً نحس فيه الصراع ، سواء أكان هذا الصراع نفسياً داخلياً أم كان خارجياً ، ونرى الفعل أو الحركة الناجمة من هذا الصراع والمصاحبة له . ولذلك ما زلت أظن أن الكاتب لم يوفق في تصوير شخصية

« وبدأت أطلق النار على كل من أراه دون تمييز ، كنت أريد أن أقتل وأقتل »^(٢٧) . وكان ذلك كله لم يكفه ، فقرر أن يذهب إلى عدن « لأنني استطعت أن انتقم حين أسلم هنا »^(٢٨) . إنها ظلمات كثيفة بعضها فوق بعض ، هذه هي حياة هذا الرجل الصمتي . لقد قادته الجمل والتخلف والوعي الزائف إلى مأساته ، وقادته مأساته إلى حافة الجحيم ، فاندفع فيه يتجرس خليج النار العالية ، ثم أسلمه الضياع وانفقد التوازن إلى ضياع أكبر فظاً هو يبحث عن الانتماء في متاعه « الغربة » العمياء . وفي الغربة عاش هذا الرجل - ككثيرين من الغرياء - حياة مريوة ترشح بالقالة والعوز والبحث عن ملذات عبارة يطعم فيها مواجهه وأحزانه ، ولكنها ملذات تعمق الحسرة في الدم . إنها حياة هامشية فارغة من أي معنى يمنحها الحسب والبهاء . ويستسلم (الصناعات) - كما استسلم نمان وبقية الشخصيات - لهذا العالم الجديد ، عالم المدينة ، وتضيق هذه الشخصيات في الزحام وأقفا المدينة من غر وتسله ومقاه . وهي ترى في هذا الضياع راحة لها من عبء المواجهة الضارية . إنها تواجه العالم الجديد مواجهة سلبية أيضاً ، فتحاول أن تضيق في تسبجه ، وتطمئن إلى هذا الضياع ، فتعذر كماً مهنلاً تطويه لجة المدينة الزائرة . ولكن هذه اللجة لاتلبث أن تلفظ هذا الكم الغريب الذي لم يدرك شروط العالم الجديد المتمثلة في وعي هذا العالم وحقيقته الكبرى ونواحيه الحدية فيه ، فظل يعيش على هامشه حتى تم طرده منه طرداً . وتعلن الشركة التي يشتغل فيها (الصناعات ونمان) إفلاسها وتغلق أبوابها ، وتطرد عائلها ، فلا يجد هذان الرجلان سبيلاً مفتوحاً أمامهما سوى سبيل العودة إلى صنعاء . لقد استطاع العمل أن يتخلصهما من الضياع بعض التخلص ، ولكنها الآن عائدتان إلى الضياع من جديد^(٢٩) - على حد تعبير نمان . ولا شك في أن العمل وظيفته الإنسانية غمر صاحبها ، وتحقق إنسانيته ، وتمنحها توجيهاً واكتسالا ، إذا كان هذا العمل يتم في شروط إنسانية صحيحة . ولكن هذه الوظيفة تنقلب إلى « ساحة » ، ويحول العامل من « إنسان » إلى « شيء » ، إذا تم العمل في ظروف غير إنسانية . ونحن لا نعرف شيئاً من ظروف عمل هؤلاء المهاجرين في الشركات البريطانية في عدن ؛ لأن الكاتب يسمت من ذلك صنفاً مطلقاً ، ولكننا لا نظن أن ظروف عملهم كانت على خير وجه . وإذاً فهذا التخلص الذي كان مبعثه العمل في هذه الشركات هو - في حقيقته - ضرب من الضياع المقتنع أو الملعون ، ورضى به هؤلاء المهاجرون لأنهم لم يفتقروا يوماً إلى ضرورة التمسك والتفكير في تواجهم تملأ عبقياً وتفكيراً متناً ، فظل جميعهم لرواهم وعياً مشوهاً . قاصراً . وهكذا يصود الصناعات ونمان إلى صنعاء على غير رغبة منها . وإذا كان « الصناعات » يكتشف - متأصراً - خطاه حين فاض صنعاء إلى عدن^(٣٠) ، فانه اليوم يعود إلى صنعاء - وقد سدت أمامه الدروب - عودة اليأس المظلم ، لأن في صنعاء أحلامه الصغيرة التي انتظرت ذات يوم . وأما « نمان » فانه يعود إلى صنعاء عودة الملهزم الذي طرد من جنته الصغيرة ، فهو لا يزال يفكر في العودة إليها لأن فيها أحلامه الصغيرة الزائفة . وقد تحول القرامة الخائبة أن تزين أن « نمان » لم يكن يفرق بين « صنعاء » و« عدن » ، بل هو يمشي إلى ذلك بوضوح ، حين يرد على « الصناعات » الذي يريد أن يكبا إلى صديقها في عدن لإقناعها بالعودة إلى صنعاء ، فيقول : « ليس هناك فرق »^(٣١) . ولكن قرامة أخرى للرواية أكثر ألفة وقادرة - في ظني - على

هؤلاء المهاجرون من جرّاء هجرتهم . إن شخصية « محمد مقبل » هنا تذكرنا بشخصية الجائر في القصص لول المظفر^(٣٦) . ولنتسمع إلى « محمد مقبل » وهو يقص طرفاً من حياته في المهاجر :

« حلت السلاح وقتلت الناس .. ناس لا أعرفهم ولا يعرفوني . ليس بقي وبينهم عدواة ، ولكني قتلتهم . قتلت مع الإيطاليين وقتلت ضدهم . كنت أبيع قنسى لمن يريد شراء أدلة لإطلاق الرصاص ، وكنت مستعداً أن أبيع للسيطان ما دام سيبلغ ثمناً مرتفعاً »^(٣٧).

ماذا بقي في هذا الجندي المرتزق من « الإنسان » ؟ وإذا كان مستعداً أن يبيع نفسه إلى الشيطان مقابل مبلغ من المال فمن العيب أن تبحث عن الآثار التي تركتها الهجرة في نفسه . بكلمة واحدة : لقد توطئت الهجرة الإنسان في داخل هذه الشخصية تقريباً كاملاً ، فلم يبق منه سوى قطع اللحم والعظم التي يمكن أن تباع كما يباع اللحم المقدد . ولكن « محمد مقبل » يتردد الإنسانية بعد أن يفلت من قبضة « الهجرة » ويعود إلى الوطن ؛ فإذا هو يدين الهجرة ، ويهجم للمهاجرين ، ويحيد بناء وعيه من جديد ، ويحس انتباهه القديم الذي أوشك أن يموت أو مات ويتشبّه به ، ويتكسر مرة الذات العميقة ، وتحل عليها صورة الوطن ، ويضوح بغير هذا الانتباه الجليد في كل موقف يلقفه هذا المهاجر المكذوب المائد :

« لا تنسوا أنتم .. إن هذه الأرض لن تنفصل منكم مهما هربت منها .. إنها جزء منكم ، تطاردكم ، ولا تستطيعون منها فكاكها . أنتم تبنيون في كل أرض .. وتحت كل ساه »^(٣٨).

« نعمان . إنني أتمنى ألا أرحل حتى أرى بلادنا هذه مثل تلك البلدان التي زرتها ، أتمنى أن تكون كالتيمة أو كليبيلا أو كتركي . أتمنى أن أرى الطرق مرصوفة وخطوط السكك الحديدية تخترق جبلنا .. أتمنى أن أرى بلادنا كبدا للآخرين . أتمنى ألا أسوت حتى أشاهد ذلك »^(٣٩).

« إننا لا نستطيع عمل شيء لأنفسنا ، ولا لأرضنا ، ولا حتى هؤلاء المساكين ، إذا لم نخلق من جديد .. نخلق كل شيء .. الناس والأرض والوادي ، حتى أنفسنا . إننا لا نستطيع أن نعيش مع الحميم في حظيرة واحدة ، ولا أن نعامل معاملة الحميم . يجب أن نجد لأنفسنا مفهوماً ، وأن نعرف حقيقتنا »^(٤٠).

إن ما يؤلم « محمد مقبل » هو أن رؤيته العميقة الشاملة قد جادت متاعرة ، أو متاعرة جداً ، بعد أن فقد عمره وأملاته وإمبرته وابنه بسبب الهجرة . ولكنه — مع ذلك — متفائل بمضى نفسه الأمل ، ولما يدعو « نعمان » إلى العودة إلى قريته ، ويسعى خروجه منها إلى عدن « هروباً » . ولعل التسمية تؤكد مرة أخرى أن الرحيل إلى عدن كان في نفوس هؤلاء الناس هجرة ، وإن كان المكتب لا يريد ذلك .

« ولكني أحفظ الطريق . أما الآن فلنا أعرف الطريق ولن أنطىء . إن ما يؤلمني حقاً هو أنني أدركت الحقيقة متاعراً ، لكني أحمل الأمل في أنكم جيل هذا الوقت ستدركون الحقيقة سريعاً . عُدّ نعمان ولا تجرب ، سواء كنت في عدن أو في القرية فالتجارب للآلة »^(٤١).

للمسألة واحدة إذن ، سواء أكانت في عدن أم في قرية من قرى

نعمان ؛ فضعف التشخيص ظاهرياً ، ولا سيما تشخيص الجلبب الإيطالي في هذه الشخصية . أما الجانب الآخر من الشخصية فقد بدا تلقائياً ومبتعاً ، فإذا هذه الشخصية تنفص في مملتها حتى أنتها ، وإذا هي تحرك وتنقل من مكان إلى آخر ، وتبشّر القتل ، فتضوح واتحة اللذة والأشياء من الحلة التي تسرب إليها ، أو من اللحد الذي تأوى إليه ، وتبدو موقفها هذه جميعاً مؤثرة بالحوية ، حافلة بملذات الحياة . ثرية بظلالها وإيجالها ، ولا سيما موقفه من « زينب » . وثمة جانب آخر في شخصية نعمان لم أتناه عنه ، أو قل لم يستطع الكاتب تشخيصه تشخيصاً حياً قوياً فبدأ شاحباً حتى يكاد للمره لا يلمس إلى . ويصل هذا الجانب بتلك الأفكار المجردة حول الموت والحياة ، وحول الحياة الأخرى وسوى ذلك ، ولكن هذه التماثلات الميتافيزيقية لا ترقى لتشكيل هاجساً أو ما حقيقياً في نفس هذه الشخصية .

للمعين السبين مما زلت أظن أن « نعمان » كان يجيأ في عدد حياة مهاجر إلى حلة متفلسف . وأن هذه الأفكار السياسية التي فرضها المؤلف عليه فرضاً لم تؤثر في موقفنا من قديلاً أو كثيراً ، ولا نظماً أثرت قليلاً أو كثيراً في شخصية « نعمان » نفسه ؛ فقد مضى يستأنف حياته بصورها المألوفة دون أي تغيير إيجابي ، وظل يفتق أوقات فراغه في البحث عن اللذة حتى انتهت به الأمر إلى هجر أسفله وشركائه في الفرقة ، والانتقال إلى منزل امرأة موسى والإقامة في ١١ وأظن أن هذا الاحتاف السياسي الذي يتردد في أرجاء الرواية قد أساء إليها ، وبدا شيئاً يقطع الحيدرة الصلبة في مجرى الرواية الملهمة .

ويبدو لي أننا نكاد نعرف من فرضنا من هذه الدراسة ؛ فحين لا نريد أن نفرض هذه الرواية من جوانبها جميعاً ، ولكننا نريد أن نكشف عن مشكلة واحدة لها هي مشكلة الهجرة وما قد يربط بها من جهل وتحلف وقصور وعي . لقد هاجر « نعمان » وترك أسرته للأشياء والعمل والمخمران ، وراح هو يعب من ينسج اللذة ما استطاع ، فانتطفئ الموت ، وانتطفئ وليداه معها ، وزوجها مسافر بعيد يحلم بامرأة أخرى ، وكأس أخرى ، وحياة أخرى .

و « محمد مقبل » مهاجر قديم أتق عمره في ديار القرية ؛ وما هو ذا الآن عائد إلى قريته حليماً معه تاريخ غربة . لقد بلا صروف الحياة وعجم أحواله فأخذت من عمره ، وأعطته بعض أسرارها ، وعلمته مفاهيم من حكمته ، فإذا هو رجل غير ذو رؤية سليمة وثاقبة . ولكن هذا الوعي العميق جاء متاعراً ، فلتقى بصاحبه إلى المصالحة مع حياته الجليدة في القرية ، ثم لا شيء وراء ذلك ، وإن كنا لا ندري سبباً لعودته في آخره من عمره إلى عدن .

ونشر الكاتب صراحة مطبوعة من حياة « محمد مقبل » ، هي مصحف الهجرة ، فإذا نحن أمام رجل مدرته القرية تنديراً ، وجردته من ملاحه الإنسانية ، وسحوته إلى « أدلة » قتل ، وسحوته « ووجه » إلى « سلمة » تابع في سوق الرقيق الأبيض . إنها نخلة الحروب التي تتكرر في العصر المتخلفة ، ولهم للمهاجرون الذين أجهت للهجرة بذور الإنسان من نفوسهم . وسحوته إلى « سلم » أو « أحيوات قتل وتدمير » ، وماذا يبقى من الإنسان حين يتحول إلى « جنس » مرتزق ، حين يجد نفسه من كل اتجاه : الأهل والوطن والطبقة والقومية والانتهاه إلى بني البشر ؟ هذا هو التشويه الرهيب الذي يمتد به

صَدَّتْ عن المدينة تدقق شماع العلم الحديث (٢٧) .

أية عقلية أمة هذه التي اصطاعت أن تكشف الوظيفة المزججة لاسوار مدينة زيد ؟؟؟ وعك حجاباً هذا التبار الإنشائي الذي يتدفق من أودية الرومانسية الخضراء حين يمتد هذا البحار من جبال اليمن وتلوجه وأوديته وولجته المتقشرة ، على حد تعبيره .

باختصار أريد أن أقول : إن منطق « البحار » مغاير لشخصيته ؛ فحديثه البقيّ بالمتقنين أو محترقي صناعة الإنشاء ، وأفكاره التي تجري على لسانه البقيّ وأجلد يتخفف - أو شبه متخفف - رومانسي ، بل إن غزوات شخصيته بما فيها من تمرّد على عبودية العمل ، ثم على عبودية المودة ، لا تليق برجل أسمى ليس له هدف كبير يسعى إليه . . بكلمة واحدة : إن هذه الشخصية هي نقطة الضعف الأولى في هذه الرواية .

. وتبدو شخصية رجل الدين في هذه الرواية - كما هي في كثير من أعمال هذا الكاتب - شخصية نكراء متعلّقة من الفهم حارية من الأخلاق . ويبدو الدين فتناً تتخفّف به هذه الشخصية لتستر أو توارى حقيقة السودا . وليست تجرّ هذه الشخصية على أمريكا تجرّ على الحق ، وليست تتفحص في أمريكا تتفحص في الباطل ؛ شيخ القرية يستحلّ المال الحرام فيكر ما أرسل معه المهاجرون من التهود . وهو يعرف خدمة شيخ آخر يترّ الناس ليتزلّ المطر فيسكت عنه . وشيخ « زيد » يدعي كلباً وذكراً العمى كيلا يناقش السادة والحكام فيها فعلوه ، ثم هو يستغلّ هذا الشاب البالغ - البخار قبل هجرته - للحصول على مزيد من التهود ، وهو يعلم أن هذه التهود هي ثمرة العلاقة الأثمة بين هذا الشاب وزوج العمل أو زوج الحاكم ، ولكنه يبارك الشاب ويمتدّ له دوام النعمة !! إنه شخصية منهارّة لا يتوقف انتداعها الأخلاقي عند حدّ إلا عند السقوط . ترى الشرائط ألتامها فتجملها ، ثم تصنع الشريعة وتبارك ولو كان هذا الشرّ !!

وأنا لا أريد أن أمسّ في الحديث عن هذه الشخصية هنا لأن علاقتها بموضوع الهجرة - كما نرى - علاقة هامشية جداً ، ولكنني أود أن ألقت النظر إلى موقف الكاتب من رجال الدين ، لا في هذه الرواية وحدها ، بل في أعماله جميعاً ؛ فنحن دائماً نرى هذا الكاتب ينزع بمنف فتاع الدين من على وجوههم ، قبيل وجوههم وتوسيمهم وضماؤهم في مرّة للمجتمع كالحية كرية نكراء . وتزداد الحارقة عمقا وثراء حين يضع رجال الدين مع الممارات في ميزان واحد !! فترجع كافة الممارات وعن في وحدة السقوط . إين دائماً أفضل منهم كثيرا .

هكذا يتظلمر « الجبل والمجرة » على صنع مسألة الإنسان البني . لقد دعت « المجرة » شخصية « محمد مقلد » هذا ، وقروستها فأحالتها إلى كريمة من الأتقاص . ولقد علم الجبل وتصور الرؤية شخصية « الصنقل » هذا وقروستها أيضاً . ولقد اصطاح الجبل والمجرة على شخصية « البحار » فاستكش داخل جلده ، وراح يتحصن بخرية وبالأخوين ، ويضع صلبه باليمن وأمله ، فقد انتباه ، واقتطعت الغربة من تمرّد . وأما « نعمان » فقد اضطربت رؤيته اضطراباً شديداً ، فبدت شخصيته مزوجة ، فهو يتحدث بلسان التناضل أحياناً ، ولكنه يصرف تصرف الخلل ألقى من كتبه أعياء الفضال ، وانصرف إلى ملذّاته الصغيرة فائش عيش الفلّوخين والتطلّبين .

الشمال ، لأنها مسألة البنيين جميعاً . هذه حقيقة لا نكران لها . وه محمد عبد الول ، لا يفرّق بين الجنوب والشمال ، ويراهما وطناً واحداً لا يتقسم إلا كما تنقسم الذات على نفسها . هذه حقيقة أخرى تضار الحقيقة السليمة صلابة وروستاً . ولكنني أعتقد - على الرغم من هاتين الحقيقتين - أن الزواج إلى عددن كان في تقوس الناس وضماؤهم ، وفي آثاره التي تنمكس على أولئك الناس ، ضريباً من المجرة لا يختلف عن المجرة الخارجية إلا في كونه أقلّ وحشة واغتراباً ، ولكنه - في الوقت نفسه - ابتعاد عن مسقط الرأس ، وخطوة فسيحة في طريق المجرة الخارجية ، للمسيبين اللذين ذكرتهما سابقاً .

وأما شخصية « البحار » في هذه الرواية فهي أقلّ الشخصيات إقناعاً وإحكام بناء . إنه مهاجر يتي ، حاش زماناً يتيوب البحار ، ويتنقل بين موانئ العالم ، عملاً في إحدى السفن الإنجليزية ، وما هو ذا الآن عائد إلى عددن ، عملاً بالحية والإخفاق وانكسار الروح . لقد شوّهته « الغربة » - كما شوّهت كثيرين سواء - نفس الوطني وفضايها وهومو ، وغرق في هومو وزغاليته الذاتية ؛ فهو لا يعرف شيئاً عن المشكلات الوطنية ، ولا يريد أن يعرف . لقد اقتطعت الغربة من نفسه جلود الوطن ، ففقد حسن الانتباه ، بل تولّد في نفسه شعور غريب نحو البنيين ، هو شعور الكراهية الشديدة ، فهو لا يخلق العيش معهم !!

« هل كنتم مجموعة فوق الباخرة ؟

« كلا فانا لا أحب البنيين .

وسألته : لماذا ؟

واجابني بقوله :

« إن البني لا تستطيع أن تعيش معه لأنه سيحصل حياتك كلها جحياً . . وهو سيخلق لك المشاكل من لا شيء » (٢٨) .

وهذه الشخصية شخصية مثقّة لا تعرف الطاع عن آرائها - بنفس النظر عن تلك الآراء . وما أسرع ما تتراجع عن موقفها وآرائها مستسلمة ومعتزلة أن :

« لا تنظلم يا صديقي . فانا لا أعرف القراءة والكتابة حتى أتابع الحركة » (٢٩) .

لقد تظلمر على تهديم هذه الشخصية وانهارها لمران : الجبل والمجرة ؛ ولذا نحن لا نتظر منها أن تنظر في ذاتها وتصلها تلقاة ، ولا نتظر منها أن تنظر في ذات المجتمع وتصلها تلقاة أيضاً ؛ وكيف إذا تمّ هذا فقد غير القارعة والقفائية ، وفي رحاب الحاضر ومهاد الماضي ؟! وكيف - مرة أخرى - إذا ارتقى إلى الحديث عن الحرب من عبودية العمل إلى عبودية المرأة ؟

واسطيع أن أنقل صحناً طويلة من حديث هذه الشخصية حول ذاتها وفلت المجتمع ، ولكنني سأكتفي بطرف يسير من هذا الحديث :

« لكن يا أصدقائك هناك تردّد المسألة بتوبها الأسود الكالغ . الإنسان موجود هناك ، ولكنه أي إنسان ؟ إنه ليس إنسان القرن العشرين . . بل إنسان قرون مضت وطعمها السيان . » (٣٠) .

« كانت « زيد » متارة للعلم منذ عرف البنيون العلم وهناك خارج أسوار المدينة . . تلك الأسوار التي صعدت عن زيد غارات المرحسين ، وضخت لها شملة العلم . . وهي الأسوار التي

ثانياً : مشكلة الهجرة في قصصه القصيرة :

١ - موسم (٣٦) :

لا يبنى للقصة القصيرة أن تكتمل ؛ هذا ما يقوله النقاد . وكيف يمكن لموسم مشحون بالتوتر والاضمحلال أن يكتمل فينتهي نهاية واضحة عميقة ؟ إن حل القصة القصيرة أن تنتهي نهاية مفتوحة - إذا صح هذا القول - كجرح طرى مفتوح الشفتين . والقصيدة « موسم » هي هذا الجرح الطرى للمتحرك الشفتين ، الذي يتدفق منه الدم ساخناً غزيراً منذ اللحظة الأولى حتى آخر كلمة فيها .

ويقول النقاد أيضاً إن العالم الذي يؤثره كاتب القصة القصيرة يتكون من أشخاص مأزومين مثله ، أو جماعات من الشعب المضمور بلغها جرح من الكتابة والفتنة ، كخلاص تروجنيف أو متقني تشيكوف أو صواهر موباسان . ليس للقصة القصيرة بطل إذن ، وإنما لها « جماعتها المضمورة » التي تبحث عن مخرج ذاتي . وجماعة « محمد عبد الولي » والمضمورة والألمة لديه جداً هي « جماعة المهاجرين » . وليس كل هذا الكاتب من تصوير عالم هذه الجماعة الفقيرة الكتيب ، ومن النظر إليه من زوايا مختلفة ، حل نحو ما سزى في الصفح التالية .

« قصص » « موسم » واحدة من هذه الأقاصيص التي يصور فيها الكاتب موقفاً حرجياً لبعض أفراد جماعته المضمورة ، « جماعة المهاجرين » . وتعتمد هذه القصص على منظر واحد ، التقطه « محمد عبد الولي » عند القمة الدرامية للحديث ، حل نحو يذكرنا بأسلوب تشيكوف في القصص المشهورة « فانتكا » ، « ولي كثير غيرها أيضاً :

« .. لا أحد ، الليل ولئى ، وأن يضمن أحد ، لا شيء سوى برد جاف .. ونظرت إلى سيرها الداروق في ضوء آخر حادي .

لا أحد . مضت ليال وأنا أنظر .. معظم أبراهيم قد أغلقت .. إن هناك رجلاً ، فلماذا لا يهرون على .. ألبست ثملهن ، أمكك سريراً ويساراً ونسراً أحمر ، وربما حفسناً أكثر دلفاً من أحمطين .. » (٣٧) .

هكذا تبدأ هذه القصص البليغة . موسم نفد صبرها وهي تضيغ ساعات الانتظار المرة ، انتظار طارق ما - أى طارق - يطلب لذة عابرة . الوقت جارح كالصقور ، وحزين كالرجل ، والوقت بطعم الرماد .. حله ليله أخرى إثر أخرى .. ولا أحد .

ولي تجري قصة حزينة وحادية - يستغل فيها الكاتب وسيلتين شائعتين جداً في القصة المعاصرة هما : الارتداد ، أو الاسترجاع ، والتأليل - تستغل للمضى وتحاول أن تفرغه ، ولكنه يلجأ عليها بمضمونه الكثيف : والدها الذي هاجر من اليمن وموته وما جرح عليها بسبب هجرته ، أمها التي لا تكاد تعرف عنها شيئاً ، تشرتها وبداية انصرافها ، ليلتها الأولى يوم كانت جسداً طرياً دافئاً يتناولها أرملة كالذئب ، ليلتها الأخرى وزوارها الآخرون ، للولدتون من زوارها ، وكيف تختلط صورههم بصورة أبيها .. اختلاط مشاعرنا نحو هذا الأب فوطيب مسكين ، ضائع غريب يلتزم رزقه في الضياع ، في اللذات الصغيرة والقرى النائية ! لقد ملت وإم يصل عليه أحد ، فلم يكن أحد يعرفه .. ولكنه :

ولماذا في ليزرعى وعيون كالكلاب .. أه ! وجهه

كان لإيجاد هذا الشقاء ، كان ، كان بعيداً ، ولد هناك ، وترك كل أهله .. » (٣٨) .

« أه ! لا أستطيع أن أنسى .. موت أبي .. كيف أنشأ وعلى شفتيه اسم ربه .. وأسى .

كان ينظر لئى وعينه تطارن ببنوف إلى المستقبل .. لم يعرف مدى إجرامه لأنه أوجعني في هذا العالم إلا في تلك اللحظات .. » (٣٩) .
وتحت وطأة هذا الحضور الكثيف للماضى ينهمر في داخلها حزن قاتم عميق ، فتلقت إلى الحاضر ، وتقابل بين الزمنين :

« لماذا ينصرف الرجال ؟ حتى الصعاليك لا يريدوني .. الآن مولدة ؟

« أم لأهم يعرفون أنني تنكرت لذلك الدين الذي ولدت عليه ؟ وغابت في بحار الأم .. » (٤٠) .

« لماذا تعذب نفسك كل ليلة ؟ تنظرت إلى الشارع ، ليت أحدهم يدخل إليها ، لن تطلب مني مالا ، يكفي أن يتلقاها من نفسها ، من العذاب المزم الذي تراه في عيون أبيها .. وهو يموت » (٤١) .

« الخياني في فسي ، لو كان لدى خبر ، لقد انتهت كل شيء ، وصاحب المكان سيطلقني بالإيجار بعد أيام ، والبار خال سوى من زجاجة كولا ..

وأشعلت سيجارة ، إنني أتحرق أن أرى أحداً هذا المساء ، لقد هجرني الجميع » . (٤٢)

« أفضل الباب ؟ إن السرير ثمين بارود لا تستطيع إحماله وحلها » (٤٣) .

« لماذا لا يريدوني ؟ هل قل الرجال في هذه المدينة الملعونة !! إهم يكثرلون عندما تكون الضحية طرية ، جليلة وصغيرة ..

ومرت ذكرى ليله مؤلة خفيفة .. كانت أرملة » (٤٤) .

كما نرى ، نحن أمام موقف مأساوى متشاقق موج بالصرع : تعلق شديد بالبلد ، وإدانة صريحة وحاسمة له في الوقت نفسه ، وروية صادقة في أن تعيش شريطة :

« وصمت قليلاً :

كانت تعلم ..

— ولو ذهبت مثلاً ؟ (تسريد لسو ذهبت إلى

اليمن) .

— ستكونين أكثر ندامة ، متغلبين كل شيء ،

ولن تفرحين أن تخلفي يحرثك .

— لكني أريد أن أعيش شريفة ..

كالأخريات » (٤٥) .

« أه لو كان والدي حياً للذهبت إليه سوية ، لو كان موجوداً لما كنت هنا .. كنت الآن زوجة لأحد هؤلاء التجار الذين يهزون زواجهم معنا » (٤٦) .

وكما أرواحنا أن نفر من ذكريات الماضي ، تريد أن نفر من حاضرها أيضاً ، يمل هي - في حقيقة الأمر - موته هذا الحاضر غروباً كبيراً في حلولة القرارمة ، أو - وهذا أصح - للفرار من حقيقتها :

ومن ورائها كان نور أحر كوهج جهنم (٨٦) .

« إنهم يخافون من أنفسهم عندما يتناولون معي ،
يشعرون بالخجل وبالجمرة ، يبالغ من أطفال
طبيين » (٨٧) .

ومن هذه الذكريات جيماً تزهق في القلب ذكرى ليلة دافنة ، ليلة
استرخت فيها ذنوبها المشبعة ، وأحست في أنفاسها بشيء من
التجانس أو التكافؤ أو الالتئام فاعلمت ، وبين جوانبها اختضرت
مشاعر ذليلة منذ عهد بعيد ، فواصلته مواصلة عميقة لها والحة
الصدق وطعم الحنين . كانت تسترجع ذكرى والدها الذي رحل ،
وفجأة اقترنت صورته بصورة ذلك الشاب الذي قضت تلك الليلة
الدافنة معه :

« يا ألي ، كم كان طيباً كذلك الطفل الذي حضر منذ أكثر من
شهر » (٨٨) .

إن صور هؤلاء المولدين جيماً تفتن في خيالاتها بصور الأطفال من
جبهة ، وبصورة والدها من جهة أخرى . ولعل هذا الاندثار غير
شاهد ودليل على مكانة هؤلاء المولدين في نفسها . ولتستمع إليها وهي
تسترجع ذكرى تلك الليلة الدافنة :

« كان طيباً معي ليلتها ، لقد قبلني كثيراً ، علمني
كيف أحب قبلي ، يا ألي . لقد شعرت
معه بالسهادة ، كان مولوداً مثلي . لقد سألتني
فأنكرت ، قلت له إنني أثوية ، ابتسم ، كم كان
ذكياً وهو يلعب بالصلب ، ويتحسس يدي .
قال لي بصمت :

— أنا أعرف أنك مثلي ، وأعرف أنك تفهمين هذا
الصلب غريباً منا ، أنت مثلي ، ولكن ضياعك أكثر
غربة . أنكرت بشدة ، أفسدت به بكل القديسين .
— قال :

أقسم بالله ويحصد إن كنت صالحة .
صمتت بهمق . كانت عاتقة . لم تحف في كل
حياتها هؤلاء . إنهم في نظرها أكثر طهراً من أن
تأولهم بشفتيها الخاطئين . كانت عمزة .

— إذن أنت صالحة . . . وأنا لا أستطيع إلا أن أتلأ
لك دون أن أصنع لك شيئاً ، لأنني منك ضائع .
وشعرت يومها باللموع ، فسنته إلى صدرها ،
وبكت الساء مطراً . لم تتم ليلتها . وجبته كل
حناياها ، متصورة أنها تموت نفسها عن حنان لم
تعرفه » (٨٩) .

هو الآخر ضائع إذن وغريب ، وهو مولود أيضاً ، وهو يرى
كطفل ، وطيب كوالدها . وإذن ما أقربه من القلب ! وما أبجده بكل
هذا الحنان !

لست مذنباً ولا خطيئة إذا قلت : إن علاقة هذه اللوس المولدة التي
حرمت من حنان الأم بهذا المولد لم تعد علاقة مومس يطلب لذة
عابرة ، ولا علاقة امرأة برجل ، ولكنها في مرحلتها الأخيرة - علاقة
أم بابنها !!

« . . . وضعت الصلب لكي لا يقولوا مسلمة ، لكي لا يعرفوا
أنني منهم ، أنني مولدة » (٩٠) .
« أنه لو كنت أقل بياضاً ما أنا عليه ؛ إنهم لا يصدقون ، إن صبي
يفصح عاري أمام الجميع » (٩١) .

« لقد سألتني فأنكرت ، قلت له إنني أثوية » (٩٢) . لا تمانى هذه
الخاطلة من وطأة اللص الكفيف بقدر ما تمانى من وطأة الحاضر ؛
ولذا فإن قرارها من اللص هو محاولة للتغلب على قسوة الحاضر . إن
الإحساس بالهوية أو الالتئام ملاً عروفاً ، ولكن ترجمة هذا الإحساس
إلى واقع ملموس مطلب صعب المثل .

في شخصية هذه اللوس - كما ترى - حيرة عميقة أمام الحياة ،
وصياح شاسع عميق : للماضي يروعها بما فيه ، والحاضر أشد ترويعاً
لها ، والمستقبل موصد الأبواب . . فماذا تصنع ؟ الضياح والخيرة أهم
لمحمدين في حياتها على الإطلاق ، وهي تبحث عن مخرج دون
جدوى : لا طارق جديد تدفن في صدره مواجها ولو إلى حين . . .
ولا خرة تبذلها طرفاً من عمرها وأحزانها ولو إلى أجل . . ولا سبيل
إلى الزواج ، ولا إلى العودة إلى اليمن لتعيش شريفة كالأخريات !

إنها تبحث عن نقطة ارتكاز تراجح بها واقعها المألوم ، فلا تجد .
إنها امرأة بلا جلدور ، ضيبتها الغربة ، أو هجرة والدها ، وصبرها
البقاء . وحين تلوح في ضميرها فكرة الالتئام تتلفها كما تتلف الماد
أرض عطشي وتضمها بحنان كما يضم فارس أصيل سيفه إلى صدره .
ولكنها لا تلبث أن تكشف أنها تعلم فيها لا سبيل إليه ، فقد تغطمت
الأسباب بينها وبين أبناء جلدتها ، قطعتما هي بينهما فكانت كمن
يفسد عروقه يده :

« يا ألي ، كم هم أشقياء إخوتي هؤلاء .
وصمتت كلمة ، إسحق . . . يمكن اعتبار نفسها أختنا
لهم . إنها تعطي نفسها حقاً كبيراً . يمكن أن
تسألني مع فتيات الأسر اللاتي يقرن أمهاتهن في
سيارات أباتون ؟ لقد فقدت هي كل شيء ، ولم تعد
تعرف أحداً من أهلها . وحتى لقي لم أعد أعرف منها
سوى كلمات بدائية ؛ فلماذا أعطى لنفسه الحق أن
أكون أختاً لهم ؟
إنهم لا يبرءوني . إن نظراتهم تاكلني » (٩٣) .

« لقد خنت الجميع حتى نفسي . كنت مسلمة . .
يا ألي . . . الآن ! ولدت دهشة مروعة . . . الآن !
وابتسمت بسخرية . إن الصلب على صدرى . .
إنه عاري » (٩٤) .

لكن رماد الحنين إلى الجلدور لا يروح القلب ولا يطفى ، فتضمر
هذا الالتئام في النفس ، وترعد سرا ، وتواريه عن العيون كأنه طفلها
اللطيف الذي لا تستطيع أن تمانى حقيقته للناس ولا تستطيع أن تفرط
فيه . ومن هنا نفهم سرّ تذكريها للمولدين من روادها أكثر من
غيرهم ، وسرّ تعاطفها المقيم معهم ، وسرّ اختلاط صورهم بصورة
والدها .

« حتى عندما تهب جسدها مولد مثله ، كانت
تري ألبها وعينيها المنهتين وقد دفت رأسها . . .

هزيل بلوح ، وفي البعيد أنجم ضائعة تتلالا ، وصوت حزين يترق
صمت الليل .

كانتا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب .
لن يأتى أحد ، لا أحد ، لقد مضى يوم تنس .

لقد شربت وشربت لكى أنسى أن بلاداً أخرى تنتظرون ، وبأنى
عجز عظم ، وبأنى كنت شجاعاً يوماً ما ... واتهم الليل ضرواً
أجر ، وكان شبح يرتفع ، وفى ذنعه ذكريات ميتة ، وشعاب باردة يلطم
جسداً شامياً . وكانت أنجم تضع فى السياه (٩٦) . أهية نهاية بدية
هذه التى تشبه جرحاً طويلاً مفتوح الشفتين ، يتدفق منه بشرة دم
ساخن طوى ! الحزن والضياع ويد الغيرة القلوسة وصوروف الزمن
الجارحة كالصقور حمزت كل شيء ...

« كانتا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب » .

ويقسم « محمد عبد الولي » موازنة رمزية واضحة بين الواقع
الاجتماعي الذى يصوره والطبيعة التى تحضن هذا الواقع ، فتبدو
اللوحة متجانسة فى عنصرها الاجتماعي والطبيعي :

« وفى السياه كان هلال هزيل بلوح ، وفى البعيد أنجم ضائعة
تتلالا ... » .

وهذا هو دأب « عبد الولي » ، لا ينفك يرتد فى أصاله جيباً على نحو
قريب مما كان يفعله تشيكوف ، « فإن تشيكوف عندما يريد أن يعبر
الكثرة الشاملة التى قد تدمج حياة البشر ، فإنه يفعل ذلك من خلال
تصويره لحراب الطبيعة الجميلة وإتلاف الأمل » على نحو ما لاحظ
كرونييل تشكوفسكى (٩٧) . ولما أحس أن تشيكوف كان يوظف
« الطبيعة » بصورة أرقى وأكثر تنظيماً ، ويصل بها أحياناً كثرة إلى
فكرة التنقض بين جمال الطبيعة وشاعة حياة البشر ، حل نحو يجعل
هذه الفكرة تفيض بمحتوى فلسفى عميق . ولكن ذلك لا ينفي أنه
كان فى كثير من الأحيان يقدم الطبيعة « فى صور مختلفة وفقاً للواقع
الاجتماعي المرتبطة به » (٩٨) ، كما فعل « عبد الولي » وهنا .

وعلى الرغم مما فى هذه الأقصوصة من تصوير للواقع ، وعناية
بالشخصيات - لا سيما شخصية المومس - فإن أهم أمر يفرج به
القارئ هو وحدة الأثر أو الاتساع . إن هذا العالم المألوف الذى
يصوره الكاتب يفيض بالحيرة والغربة والضياع . وهكذا يشترك
الحديث والشخصيات - وهى جميعاً كما لاحظنا غريبة ضائعة حارة - فى
تأكيد وحدة هذا الأثر . وينبئ الأديب عن البلب لحظة واحدة أن
الكاتب لم يحل مشكلة المومس أو العجوز أو الشاب المولود ، بل تركها
معلقة حيث هى - كما فعل فى كثير من أقصائمه الأخرى . وهو جالس
بين استحالة حل المشكلة ، ما دامت موجودة فى الظروف ذاتها ،
وعظفة بتعلقها الداخلى نفسه . وهذا ملمح آخر نكاد نبطع به الله
من قراءاته لفصص تشيكوف القصيرة

إن تجربة الهجرة تأخذ فى هذه الأقصوصة أبعاداً إنسانية مركبة
شديدة التداخل ، فتبدو هذه التجربة وكلها للأساة الأم التى تتسلل
خزاري من للنسى لا نكاد نتهى .. لقد تحولت مسألة الهجرة إلى
« اغتراب » بمعناه العجوز إحساساً بملاؤه القنوط ، فبدلت
اغترابه فى الهجرة ، ولقد غلب هذا الاغتراب لطوق المستقبل إلى
تجربة إنسانية عاتية ، وهى تجربة « المولدين » . إننا كانت الهجرة وحدها

إن الجانب الشهوى - كما يلمنا علم النفس - يفضل عن جانب
الأمومة فى مثل هذه الحالات . وما يميز هذا التصير صورة الطفل ،
وهذه المصراع التى نلحظ فى توجيهها : « لمى مصراع القروح لم مصراع
الحزن ؟ أغلب الظن أنها مصراع أحسنا فى لحظات الصلح القاسية ،
وليس تكون هذه اللحظات المكتوبة المعارة من كل ستر إلا بيتنا
وبين أنفسنا ، أو بيتنا وبين أقرب الناس إلينا ، كالأب والأب وأولئك
المقرين منا جدا . ويزوره أيضاً هذا الحنان العظيم الذى أوتئها ،
وما يتراعى فيه من صور : « ضمت بهرارة إلى صملرها .. لم تتم
ليلتها .. وهيت كل حنانها ، مصورة أنها تعرض نفسها عن حنان لم
تعرفه » . إنه حنان الأم التى لقدتها منذ زمن بعيد ، بعيد جداً يوم
كانت طفلة لم تبل شيئاً من صروف الحياة . وقد ظلت تذكره ونحن
إليه ، وكلما أوطئت فى الذكرى توغل الحزن فى القلب :

« أه لو كان والدى حيا لذهبا إليه سوية » (٩٩) .

« لما فى بعد إليها ؟ أحرف حقيقتها فقر منها ؟ ... لقد تحمل
تلك الليلة معى بشجاعة ... لقد شعر معى بالمعانة ...
ولكنه لم يأت من جديد . لقد نسيت . إنه يشعر بالمعازى معى » (١٠٠) .

« ولوعاد الليلة أن أضط منه شيئاً ، سلطه كل ما اخترعته من فضاء
وحب » (١٠١) . ويعلق الكاتب علينا مدار الحزن فكساد نخسنت حين
يسوق إليها فى أضرمة من الليل عجوزاً سكران تقوح منه روائح تنه ،
فلا تملك إلا أن تدل له فى الحديث ، بل تعرض عليه :

« - إذا أردت فلن أجعلك تدفع كثيراً » (١٠٢) .

إنما الآن - كما ترى - لا نضع جسداً فى مناقشة علنية وحسب ،
بل نضع روحها وإستائتها أيضاً ! لكن الرجل العجوز يستمر فى
صمته ، فحضر بالهوى ، ثم ترى فى حينه عيني والدها فيضاعف
الحرف فى نفسها ...

« كم عسرك باصفيرو ؟ ألك مسلة طويلة
هنا ؟ ... » يجيل إلى أبنى أحرفك ، منذ مسلة
طويلة ، لست غريبة على .. كنت شيئاً فى مثل
عمرك ، لقد رأيك فى مكان ما ، إننى متأكد من
ذلك » (١٠٣) .

فجأة تقفزت إلى ذهابها صورة والدتها التى كان والدها يقول إنها
تشبهها كثيراً ، فتشبت بطيف الماضي عليها تنسم منه بعض العزاء :
« أتراه يعرفها ؟ أتراه هذا الرجل قد رآها .. أين ؟
ومى ؟ وكيف ؟ أين رأيته ؟ ألا يمكنك التذكر ؟ قل
كلمة ببنى الألفة .
— كلا ، لقد كانت تلك أخرى ... كنا شيئاً ،
كانت متروجة من أحسنا ، كما ما ، لكنه كان أكثر
شجاعة منى ، وتلك كانت أبداً حقيقة .
وقاطعته :

— آئت منهم ؟ آئت أيضاً من هناك » (١٠٤) .

إنذ فهو - أيضاً - أحد هؤلاء المهاجرين الذين كثيرا اللعنة والضياع
على أنفسهم وصل زواجرهم ، خرج فى جوف الليل وفى غريف الصبر
ليكون شامدا على جرحه وجرحه جيله .

« وغابت فى بحر عميق من الذكريات . وفى السياه كان هلال

ماساة لآها وسيلة خاطئة لتعبير الواقع ، فكيف تكون إذا أنجبت ذرية من الناس ؟ وإذا كان احتراف الخطبة مأساة ، فماذا نقول إذا كان هذا الاحتراف ثمرة لتلك الهجرة ؟ ثم ماذا نقول إذا اضطرت المرأة الحافظة أن تخفي شخصيتها ، وكان هذه الشخصية علها الذي لا يذله من السر - لتعيش ؟ ثم ماذا أيضاً إذا وُكِّت الحافظة نفسها على ما هي فيه جلباً للغة العيش ، فأنكرها عليها الزين ونفروا منها ، حين أنكروا جمالها النضال ؟ ماذا يبقى في هذه المرأة الحافظة من الإنسان ؟ ومن المستول عنها ؟

هذه هي مأساة المولدين التي استطاع محمد عبد الله أن يعيدها بحسن وحساسية بالغين ، وهذا هو حكمه على حر - أضره والمهاجرين . إنها تجربة مهزومة ، أبطال مهزومون ، ولا يمكن أن يلدوا إلا ذراري مهزومة ...

قد يكون وراء هذا كله أسباب ، ولكن أحداً لا يجادل في أن أول هذه الأسباب وأخطرها غياب الرؤية العميقة الشاملة .

ب - ليته لم يعد^(٩٥) :

وفي أقصرصة - ليته لم يعد - يرصد محمد عبد الول - تجربة الهجرة في لحظة حاسمة هي لحظة عودة المهاجر إلى قريته بعد غربة طويلة ، فيلتقط يدهو وصمت جانياً آخر من هذه اللحظة يناقض وجهها المفسر في النفس والذاكرة . هاهو ذا رجل أثقلته العلة مستهى على نمش يخرج من بطن الرادى ، زاحفاً في عوارض الجبل يبطه ، يجعله ويحلف به جمع يسير من الرجال ، وتكتنفه وتقرق عنه أصوات مهمة غاضبة ... كانوا ثلاثة في الحفل : زوجاً أرهقها العمل ، وطفلين .

صاح الأطفال : إنه أبونا ... يقولون إن أبانا في الطريق إلى القرية . وكفى الأطفال نوح الجبل^(٩٦) .

ويدهو وصمت أيضاً مضى الكاتب يصور هذه الزوج وقد راحت تتخاطلها مشاعر غخطلة شق : الفرح بعودته ، ظلال الماضي وقد تداخلت . ضرورة احتفالها به . طيف من جزع كالدهشة كهرياء لا تكاد تتحقق ...

وجمت المرأة أشتابها القليلة ، وعلمت لتستقبل زوجها المعاند ، في أحضانها ضريات سرور . لقد عاد أخيراً من رحلة استمرت أحوماً لم تعد تذكرها ... إنها بعصر صيرها الذي راح يركض نحو الجبل^(٩٧) . وكانت توفد المدفأة ، وتعد بقلب واجب قهوة للرجل القادم^(٩٨) .

وفي هذه اللحظات الضيقة اللاعبة ، فجأة - بظفرة الأثرى وغريزتها - تنظر إلى نفسها في مرآة محطمة ! يتساقط الحروف : لقد شاعت دون أن نشعر !! تملو فوق حزننا ، وتشرع في إعداد هشام داني :

« ذعبت تجري إلى ديتها ، انحرجت من تحت سريره الخشى القديم وعاد أسود ، احتفظت فيه بكل ما جمعت من السمن ... حرمت نفسها وأطفالها للمعاد الذي اقترب موعد وصوله^(٩٩) . هذه الجزيئات الصغيرة المبشرة عامرة بالمشاعر الإنسانية ومفعمة بيقظة الروح . إنها وفتات الحيلة « كما كان الدكتور محمد مندور يسميها .

وهذا الفتاة هو الذي يصنع نسج الحياة كما يصنع نسج القصة ، ويلاً عروقها بالدم ؛ « فليس من شأن القصة القصيرة أن تصور الأبعاد الكاملة للشخصية ، ولكنها ليست أقل من الرواية نفاذاً إلى أعماق الشخصية . إنها قد تكتفي باللمحة ، ولكنها بهذه اللمحة - إذا كانت قصة قصيرة جيدة - تحطم القشرة الخارجية وتنفض إلى الصميم^(١٠٠) .

نحن - كما نرى - أمام امرأة عنها خال من جميع اللابسات الخارجية التي تكتنفها وتحيط بها . إنها تعيش في وهم كبير ، وتتصرف تصرفات معينة مطابقة لهذا الوهم ، وهي في الوقت نفسه - تجهل جهلاً كاملاً حقيقة الوقت وملابساته . وهذا يعني أنها على عتبة مفارقة درامية حصرية^(١٠١) . خطوة واحدة ويبدأ الصراع بين الوهم الذي يملأ ذهن المرأة ، والحقيقة التي تلاها الحياة من حولها ، بين لحظة عودة زوجها المهاجر كياتنهم ، حقيقة هذه اللحظة الحرة . ولكن - محمد عبد الول - يخلف ظناً حين يقلت هذا الموقف الثرى من قبضته ، فتبتدئ المفارقة الدرامية وتتلأض . لقد كانت كفيفة - لو تسفها الكاتب - بأن تمنح الأقصوصة حقاً طلياً من الجودة وإحكام البناء .

« وسمعت صوت طفلها من خلفها

إنه مريض ... إنه محمول على جنازة ... »^(١٠٢) .

ويضي الكاتب في رصد مشاعرها وتصرفاتها وما حل بها من غم مقيم . وماذا تكتب امرأة طيبة جاملة إلا أن تحلم زوجها في صمت ، وتزور الأرياء والساعة والساجد ، وتبذل في سبيله ما تحرم منه أولادها من جوب وسمن ولبن ؟ إن الإطار الاجتماعي الذي تتحرك فيه هو إطار ريفي متخلف ، تتحمل فيه المرأة أعباء تفوق أعباء الرجل في كثير من الحالات ، فصرخ أوتريتها طمراً ، وتكظم صوتها المبحوح ، وتتلذذ نفسها للعمل الشاق المتصل ...

وعلى الرغم من أن المرأة لم تنطق كلمة واحدة سوى ما كان من نجوى بينها وبين نفسها فإن الكاتب استطاع أن يمشد في وجداننا كل مشاعرها ، وأحاط هذا المشهد النفسي الاجتماعي بإطار من قلق الأطفال ودهشتهم وتكليف أنفسهم وأهليهم ... تعميقاً لوحدة الأثر المتصل في الحنية التي رسبت في فراة النفوس ، وفي خمارها في العيون صمتاً موصولاً بأحزان طويلة مستحلول ذات يوم إلى سؤال ، ويومئذ سيبدأ هذا المجتمع في وعي ذاته . أما الآن فليس في هذا المجتمع أي راتحة للصراع ، سواء أكان هذا الصراع داخلياً في الشخصية نفسها ، أم كان خارجياً بين الشخصيات . إنه مجتمع راكد مسننم ، وهذا ممكن الخطر .

لقد شاع في أوساط النقاد اليوم أن الشكل يعد مستوى أساسياً من مستويات العمل الأدبي ، وهم لذلك يتحدثون باستفاضة عن علاقته بغيره من عناصر العمل الأدبي ، وعن ضرورة البحث في سوسيولوجية ، تماماً كضرورة البحث في سوسيولوجية المضمون . وأما لا أريد الآن أن أدرس هذا النص القصصي دراسة أسلوبية تكشف عن وظيفة الشكل ، ولكنني أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذا الأسلوب التقريري الهادي الذي كتب به محمد عبد الول - هذه الأقصوصة - فليس فيها سوى خمس عشرة جملة إنشائية ، منها سبع جل استهنامية ، لم يخرج فيها الاستهنام عن غرضه الأصل وهو قصد المعرفة . والجمل الإنشائية الأخرى موزعة بين الأمر والاستهنام

اساسية جداً ، هي مهمة الكشف عن « تجربة الهجرة » وما سببته من أضرار ومأساة لا تلتحق بالمهاجرين وحدهم ، بل تصيب الوطن أيضاً . وينطوي هذا الكشف على موقف « أخلاقي قيمي » من الهجرة ، وقد يظهر هذا الموقف بجلالة من خلال التعليقات والأحكام التي تصدرها هذا الشخصية على ما يثار من قضايا . وغالباً ما تكون هذه الأحكام والتعليقات مرة ولاذعة ؛ لأن طبيعة الشخصية التي تصدرها لا تهتم بالمواصفات الاجتماعية ، ولا تحفل بالأعراف والتقاليد ، ولا تكثر بالقانون . وقد نجحت شخصية (أبو رية) نجاحاً بعيداً في الكشف عن جانب من حياة المهاجرين هو الجانب البائس المهزوم الذي يمثله (أبو رية) نفسه ؛ فظهر - من خلال هذه الشخصية شبه المجنونة - عمق التشويه الذي لحقت الهجرة ببعض المهاجرين . وإذا كانت الشخصية الرامزة تعلق عادة على ما تشاهده أو تسمعه أو تسأل عنه ، فإن شخصية (أبو رية) لا تكفي بالكلام بل تفرقه بالرسم أيضاً . ولقد أصدر (أبو رية) أحكاماً كثيرة على الهجرة والمهاجرين ، وهي أحكام قارسة لاذعة ، لا تعرف اللين أو المجاملة أو التلميع ، بل تنصد إلى غرضها قصداً ، تسفه في ذلك كما تقدمت . شخصيته الخارجة على القانون ومواضعات المجتمع . وقد تبدل شخصية (أبو رية) نفسه غير مقنعة للوهلة الأولى ؛ فهو ضد الهجرة ولكنه مهاجر !! ثم هو لا يعود إلى اليمن إلا مطروداً !! وأظن أن هذا الجانب التناقض في تكوين هذه الشخصية يبرر تميزاً عبقاً عن باقيها المضطرب ، ويكمل من ثم صورة التشويه العميق الذي أحدثته الهجرة في نفوس بعض المهاجرين .

وأظن - بعد كل ما تقدم - أن رؤية الكاتب « لتجربة الهجرة » ، وهي الرؤية التي أسندنا إلى (أبو رية) ، يتشور شيء من التخلخل والتشكك ، وتسرى فيها خطافية عالية البنية ، ووظف مباشر ، يتخلط نفس ورومانس عميق . ويظهر ذلك في الحديث عن اليمن وخضارها وجمالها ، فليست اليمن في نظر (أبو رية) سوى بلاد جميلة مملوءة بالخيرات ، كلها جمال وأشجار وشمس وأودية خضراء وجنة بس تشتهي ناس . ثم هي بلاد الحضارات العريقة التي سبقت الدنيا قاطبة (مارب ويطيس و...)^(١٠٧) . لقد غابت صورة اليمن الواقعية ، وحلت محلها صورة مثالية مبرزة من كل نقص . غابت صورة الواقع الاجتماعي بكل ضراوته ومواجهه وحلت محلها صورة الواقع الطبيعي ، وصورة الماضي . وسواء أكان هذا الماضي أسطورياً أم تاريخياً حقا فإن العودة إليه واحتضانه ، وتجامله الواقع الراهن هي - في حقيقة الأمر - ضرب من التوهين يكشف عن وعي زائف ، أو وعي سطحي لم ينضج بعد . إن نزعة الاحتفاء بالماضي الذهني والدخول في توقيته ، وصم الأذنين عن أصوات العصر والواقع هي - دون ريب - شكل من أشكال الاغتراب . لقد انزلق الكاتب - دون أن يدري - إلى مواقع مثالية زائفة ، فكشف عن نية صادقة أكثر مما تكشف عن وعي نامنج متميز .

يبد أننا ينبغي أن نحترس قليلاً من هذا الحكم ، فنقد بعض التقيد ؛ فقد بدت لراؤه وتعليقاته في بعض المواطن محملة بدلالات اجتماعية وسياسية وإقليمية ومنطقية . فلتجار لطيفة جشعة لا تؤمن بغير المال ، وإجرائات مملوءة بالأكاذيب ، والأغنياء قلوبهم من حجر ، واليسميون هاجروا يطلبون النعمة والغنى في بلاد الناس وغلغلو بالهم

الإتكاري والتمنى . وبذلك خلا أسلوب هذه الأقصوصة من التوتر أو كاد ، وشاع أسلوب السرد التقريري الهادي ، فحقق لها درجة عالية من التنازل مع موضوعها الفاتح الحزين .

إن هذه الأقصوصة - كثيرها من أفاصيص الهجرة في أعمال عبد الولي - تجسد جانباً من المأساة التي يعيشها اليمنيون من جراء هجرتهم واغترابهم ، بل إن المأساة ههنا فلا تقتصر على المهاجر وحده ، بل تمت أفراد أسرته جميعاً حين يعود إليهم مهزوماً خفقاً ومرعباً ، فيفتدو ميثاً روحياً واجتماعياً واقتصادياً على أهله . إن عالم الهجرة - كما يصوره عماد عبد الولي - عالم مغلوط لا يعي ابتذاه وعلته وبعيا ناضجا . إنه عالم المهزومين الذي يزداد جفافاً ساعة بعد ساعة ، حتى يتوقع ألا نجد فيه قطرة ماء واحدة .

ج - أبو رية^(١٠٨) :

يقول الكاتب الإيرلندي « فرانك أوكونور » في كتابه « الصوت المغمود » :

(يوجد في القصة القصيرة دائماً ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التي تهم على حواف المجتمع ، والتي ترمز في بعض الأحيان إلى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتير » ونتيجة لذلك يوجد ضمن المحاصل الغالبية للقصة القصيرة شيء لا نجاهه كثيراً في الرواية . إنه الوعي الحاد باستيعاش الإنسان^(١٠٩)) .

ويقول أيضاً :

« إن غربة السلوك هي دم القصة القصيرة »^(١١٠) . نستطيع - إذا لم ندقق كثيراً - أن نمدّ كلام (أوكونور) السابق حديثاً من هذه الأقصوصة التي تعرض لها الآن ؛ فأبو رية أحد أفراد هذه الجماعة المغمورة - جماعة المهاجرين - شهيدة غريبة السلوك ؛ فهو يعيش متشرداً في (أديس أبابا) ، هائلاً على أطراف المجتمع ، لا يقيم وزناً لقانون أو عرف . ولا تكاد تعرف شيئاً آخر عنه ؛ لا أين يقيم ، ولا أين يذهب ، ولا ماذا يشتغل ولا سوى ذلك . وحتى اسمه يبدو أساساً مستعاراً ، فلماذا سمى بذلك . فيما أظن - بسبب تلك « الريبات » - وهي تقود حبيشة - التي كان الناس يتصدقون بها عليه . وهو - بعدد - يشعر بفرقة شعوراً عميقاً ، بل هو - وهذا أدق - يشعر بازدياد غريبته ؛ فهو غريب لأنه في بلد غريب ؛ في اليمن الواحد في بلاده . أما هنا نحن في بلاد الناس ، تعرف الواحد غريب^(١١١) . وهو أكثر غربة لأنه يعيش في مجتمع مغلوط كله فساد وقيح ، يملؤه الطمع والجشع والكذب وعبادة المال وعدم الإحساس بالشعورية نحو الوطن . ومن هنا ينبع وعيه العميق الحاد بوحدته وعزله في هذا المجتمع .

إن شخصية (أبو رية) شخصية راسخة بلا ريب ، قد تكون كشخصية المحيط أو الدرويش التي نراها في القصص العربية ، وقد تكون صدى أو (كاريكاتير) لإحدى هذه الشخصيات الرامزة التي تحدث عنها أوكونور ، وهي - في هذه الأحوال جميعاً - تقوم عمدة

عن كتابة بعض ألقابهم الجديدة أو القوية من المجرودة - أزعمت بأنها تمثل الرؤية الجينية لتجربة الهجرة اليمنية ، كما تمثل الرؤية الجينية أيضا لفن القصة القصيرة لدى هذا الكاتب .

د - الأرض ياسلمى (١٩٩١) :

يلاحظ القارئ بوضوح أن شخصية « المرأة » تبرز بقوة في أعمال « محمد عبد الرزق » القصصية التي تتخذ (الهجرة) موضوعا لها ، ولا سيما « المرأة في الريف » . ولعل أقرب دلالة لذلك هي أصدق الدلالات أيضا ؛ فقد أبرزت تجربة الهجرة اليمنية شخصية المرأة - لا سيما في الريف - حين أوكلت إليها ، بل فرضت عليها ، أن تنفرد بتحمل أعباء الحياة وتكاليفها ، حتى يصبح أن يزعم أن غير سرف أن الحياة في ريف اليمن تدب بالفعل للمرأة أولا . فلا غرابة إذن أن تفرض حضورها الكثيف على الأعمال الفنية التي تتحدث عن الهجرة والمهاجرين .

وفي هذه الأقصوصة « الأرض ياسلمى » يلتقط الكاتب موقفاً مأزوماً لهذه المرأة الريفية بعد أن يكون قد مهد لهذا الموقف الدراسي بالأسلوب السريدي تعقيدا قصيرا (وهذه سبيل مطروقة جداً في كتابة القصة القصيرة) ، فنجد سلمى بعد عودتها من الحقل متصدلة على السرير وقد خلعت في نفسها عصر هذا اليوم تأملها في يومها الحاضر وفي أمسها الذي لم يبق من سوى غبار الذكريات . ويوقدها التأمل إلى اكتشاف ذاتها في مواقعها ومخاوفها ودرعائها . لقد سرق الزمن منها فرصة تعرف الذات حتى كان هذا اليوم ، فلم يدع ثمة مفر للحرب من النفس !

« وسمعت صوتاً كأنه همسات رفيقة يقول :

سلمى ، أخيرا هالأت وتواجهن نفسك . يجب أن تقول الحقيقة ، ولا تخاولي الهرب من نفسك ، فليكن يتفعلك ذلك ، يجب أن ... » (١٩٩١) .

وعبر نجوى نفسية عاتية فوجئ سافرن العيين والأمل المضى والفتور المر ، تتخلط فيها الأزمنة وتتداخل ، فيتقاطع الماضي الذي يستحضره الكاتب باستخدام تكتيك « الارتداد » مع الحاضر والمستقبل اللذين يساعد عليهما « التداعي والحلم » - تتمتع هذه الذات ، فإذا نحن أمام امرأة مأزومة تبحث عن مخرج . لقد أيقظ الحرمان في أعماقها رغبات الجسد ، وأيقظ الإحساس بالتقدم في العمر في نفسها فكرة الزمن ، وفي روحها أيقظ الحصار الاجتماعي وسطورة التقاليد الإحساس بصرورة الحياة وشظف المكابدة . ولا تتمتع خلال هذه التجري شخصية « سلمى » وحدها ، بل تتمتع حياة المرأة اليمنية في الريف بعلامة ، وحياة الرجل اليمني ، وصورة المجتمع لتختلف القاسى . وتبدو القرية قدراً عاتياً يلفت الجميع ، من هاجر منهم ومن لم يهاجر . إنهم جميعاً ضحايا ؛ فمن المؤل وأند ؟

(ولكن يا سلمى ، أكتئب تحين درهم حقا ؟

كلا ، لا أظن !!) (١٩٩١) .

إن « سلمى » في لحظة اكتشاف الذات ومواجهتها لا تكتشف حاضرها وتحاكمه فحسب ، بل تكتشف ماضيها كله وتحاكمه أيضاً . وهي بذلك لا تكتشف زمناً فردياً بل تكتشف زمناً اجتماعياً . لقد

للتساء ، فضلت الحقول من الزارعين إلا قليلا ، وقُلَّ العمل ، وأصاب دورة الحياة ركود شديد ، فانفلتت اليمن إلى بلد فقير لا يكاد ينتج شيئاً ، أو على حد قوله مستهدداً بآفة من القرن الكريم يقول :

و ما معانا اليوم الاجتئين ذواتي أكل خط أتل وشىء من سدر قليل (١٩٨٩) . ولاشك في أن هذه الأحكام قد حلت من عاطفته المفرطة ، وأصادت إلى رؤيته الضالعة شيئاً من التزامها المفقود ومنعتها فلحاً من التماسك والصلابة .

ويبدو أن - بعد هذا كله - أن شيئاً من الخلط بين مفهوم الرواية ومفهوم القصة القصيرة قد وقع في هذا العمل ؛ فإذا بالكاتب يلاحق (أبو رية) بعد عودته إلى عدن بخمس سنوات ، لا يرصد أراءه في الناس والمجتمع فتكون هذه الأراء مقابلة لأراءه في المهاجر فتنتس له بعض المدرسها فعل ، ولكن ليقول لنا أن الراوى - الذى قص علينا ما كان من أخبار (أبو رية) مستخدماً تكتيك « الارتداد » - قد رآه وهو يدخل مقهى من مقاهي الشيخ عثمان في عدن ، فبيب لمناقشته ولكنه قبل أن يتمكن من الوصول إليه كان قد غاب في الزحام بملايسه للمرقة ، وقدمه الحافيتين ، ويؤمسه . ويخبرنا أن الناس هناك يسمونه المجنون .

أية فائقة في هذه الإضافة سواء من حيث الفن أو الرؤية ، أو من حيث الأمان مما ؟ أننا لا ننتكر أن تمتد القصة القصيرة على زمان طويل (١٩٩٠) . وإن يكن من المقرر لدى النقد أن الاقتصاد هو جوهر القصة القصيرة ؛ الاقتصاد في كل شيء ؛ في الشخصيات ، والزمن ، والأمكنة ، والحوادث ، دون أن يعنى هذا الاقتصاد الحذف أو الضغط ؛ فطبيعة القصة القصيرة هي التي تحل هذا الأسلوب . ولكن هذا الاعتماد ينبغي أن يكون له ما يبرره . إن « محمد عبد الول » لا يريد أن يصور هنا مأساة «فنان» ، بل يريد أن يصور تجربة الهجرة في بعض جوانبها ، ولو كان يريد غير ذلك لكان لنا حديث آخر . ثم إن هذا الكاتب قد عبر تعبيراً ساذجاً عن مرور الزمن ويعد خمس سنوات غادرت أبيس ألباباً إلى عدن ؛ فمثل هذا التعبير قلما يتقل إلينا إحساساً حقيقياً بالزمن ، إذا نحص الزمن من خلال التعبير (١٩٩١) الذى يعترى الأفراد والمجتمع والأمكنة ومساير الموجودات .

وقد يكون موضوع « العائمة والفصحى » في كتابة الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية موضوعاً تقليدياً كثير اللط فيه ، بل إن بعضهم يراه موضوعاً تاريخياً حمسه الزمن . ولكنني ما زلت أظن - على الرغم من ذلك - أن قول العائمة ينبغي أن يكون مشروطاً - إذا لم يكن مع سد - بتأدية وظيفة فنية لا تستطيع الفصحى تأديتها على النحو المطلوب ؛ وهذا ما لم يطلع فيه « محمد عبد الول » في هذه الأقصوصة ؛ فلم يستطع - على الرغم من إسراره في اصطلاح العائمة - أن يعب الأقصوصة حرارة الحياة وتدفعها ، ولا أن يمنح الشخصية الإنسانية تلتفاتية تصدر عنها في القول والسلوك ، بل أزعم أنه كان إلى نقيض ذلك أقرب .

إن مجموعة « الأرض ياسلمى » ، التى تضم أقصوصة « أبو رية » هي أول مجموعة قصصية لهذا الكاتب ، ثم تلتها لمجموعتان الأخريان « شىء اسمه الحنين » و « عسنا صالح » . ولولا أن الكاتب خيل أقصوصة هذه بتاريخ كتابتها ، عام ١٩٦١ ، وهو تاريخ متأخر قليلا

وحين يخلُ التوازن في المجتمع على هذا النحو لا يمكن أن تنوع ظهور مجتمع سوى ؛ وكيف يمكن للمجتمع قبوله الكتب والحرمات ومصادرة حقوق الإنسان أن يكون سلباً مطلقاً ؟ وهل يمكن للمجتمع يقع حبه بناته على النساء وحدهن تقريباً ألا يكون معلوماً ؟ وماذا ننظر من رجال ينتظرون أول فرصة لهجرها وباحين عن المستقبل في وحشة الاغتراب ؟ إن امهيل حرس الموية ينتظر كثيراً من هؤلاء المهاجرين ، فينتظرون إلى غريبات في الخفى ، كل يبحث عن قدره الغريب ، يستوى في ذلك الثوب الدروب إليه أم استقامت .

لقد استطاع محمد عبد الولي « أن يخل مشكلة الهجرة التي يصور موقفاً من مواقفها من دائرة الرؤية الفردية المزلزلة المنغلقة إلى رحاب الجماعة ، وذلك بتوجيهها إلى الحس الاجتماعي وخطابته ؛ فإذا « سلمى » تعزى الأشياء في سياقها الاجتماعي ، وتطلع عن وجوهها أتمنتها للثقة ، فتخلق بذلك علاقة وثيقة بين واقعها الخاص والواقع الاجتماعي العام . وبذلك تبدو « سلمى » شخصية إيجابية ، على الرغم من بعض الملامح الرومانسية التي ينفووها المرء عند التدقيق في ملاحظها ، كأن تظهر - مثلاً - امرأة موزولة لا معين لها ، تواجه ضراوة العالم وقسوته بمفردها ؛ فهي لا تمار على معرفتها فتكشف عن موقف رومانسي أو مثالي زائف ، بل تجرؤ فصار هذه الحركة ، وتبحث في خضم هذه المسألة من حل . ولا ريب في أن الكاتب قد فرض على « سلمى » موقفاً أخلاقياً صلباً حين حكم عليها بالعبء الأبدي ، فبرأها من ملامح الضعف البشري بعد أن رشح لهذا الضعف في مواطن مختلفة ، فبدا سلوكها - في هذا الأمر - متحكماً بصورتها الكاتب أكثر مما هو محكوم بتكوينها النفسي والاجتماعي ؛ وهذا ملمح رومانسي آخر في شخصيتها . إن الاهتمام بالبعد نزعاً أخلاقياً شاعمة في الأدب اللغوي الذي ساد في العصور الوسطى في أوروبا ، ولكن الجسد استرد أهميته وقبعته منذ عصر النهضة ، وأصبحت الاستهانة به ضرباً من الاعتداء على إنسانية الإنسان ، أو موقفاً مثالياً زائفاً^(١١٧) . ولكنه - أي الكاتب - على الرغم من هذا الملمح الرومانسي الذي أضفده على « سلمى » ، استطاع أن يؤكّد إيجابيتها من جديد حين جعل هذا الحل الذي تبحث عنه حلاً اجتماعياً بعيداً عن الفردية ، كما جعله حلاً شاعراً لا ينحصر إلا بالعناء والجهد والذباب . إنه التثبيث بالأرض مهما كان الثمن ، وتعليم الأبناء عبية هذه الأرض والتعلق بها . هذا هو الحل الوحيد الذي رآته « سلمى » يعصم الميتين من سيل الهجرة الجارف .

إن سلمى امرأة ريفية اتفقت عمرها في الأرض ، فشأت بينها علاقة حميمة يصعب التفريط فيها ؛ ومن هنا أدركت أن الإنسان حين يرتبط بالأرض ارتباطاً وثيقاً لا يستطيع أن يهجرها . ولا شك في أن علاقة الفلاح بالأرض علاقة خاصة وتميزة عن سواها من العلاقات ؛ فملاقة الناجر بممتلكاته مثلاً علاقة مؤقتة وعارضة ، وكلامها غريب عن الآخر . وكذلك علاقة العامل في مصنع ضخم بالقطعة التي يصنعها . أما علاقة الفلاح بأرضه فملاقة دائمة فهو لا يواجه أرضه غريباً عنها ، بل يواجهها قطعة غالية من وجوده وتاريخه الاجتماعي والنفسي^(١١٨) . ومن هنا يبدو الحل الذي اعتصم إليه « سلمى » حلاً مقنعاً وجليواً . حين تبدأ الشخصية برعى دورها في المجتمع - كما حدث لسلمى - فهذا يعني أن الشخصية قد وعث ذاتها

فرض عليها المجتمع قبل الألوان زوجاً لا تعرف حقيقة مشاعرها نحوه ، ولا تعرف حقيقة موقعها من نفسه . لقد تزوجت - كما تزوج بنات الريف بصاعة - صغيرة ، لم تبل الحياة بعد ، وكيف يمكن « لجوهرية » في السادسة عشرة من عمرها أن تقدر صروف الفجر وتحتاط لكر الأفادار ؟ وضعت إلى بيت زوجها غيرةً تسابق ظلها من الفرح ، ضلقتها واقع غشن غشوش كذلك الواقع الذي توغمت أنها اغشلت من أوشاره يوم خرجت من بيت والدها ؛ شقاء مورصول بشقاء عمود يمل طرفي الليل والنهار .

« إنها نفس الهيسة التي كنت تميشها في منزل والدك ، ولم يتغير إلا صاحب العمل . . . كان في السابق والدك ، أما الآن فزوجك »^(١١٩) .

لقد انكسر الحلم في القلب ، كسرت صلاة الواقع الحشن ، وبُلت الألام في إهبارها عنها ، فازدهرت في نفسها الظنون والأمان ، يذُفها وهي ضيق زائف ، فاندفعت لتشارك في صنع مأساتها حين راحت تحت زوجها وتدفعه إلى الهجرة دفماً :

« عشت معه أياماً ، تركت بعدها إلى المدينة لكي يعمل ولم نحاول منه ، نحاول منه ، بل إنك دفعت للسفر لأنك تريدين أن يعود إليك ومعه قمصان حرير جليلة . . . أدوات نسائية كذلك التي يعود بها أزواج صيفياتك »^(١٢٠) .

وغاب زوجها ستين عاد بعدها إليها يحمل لها ما كانت تعلم به ، فكان هذا الغياب الحظوة الأولى في طريق الضياع ، وبدأت الغربة أمراً مالوفاً في حياة هذه الأسرة على مالوفاً في الريف اليمنى قاطبة ، ولدا لم يطل به المقام ، فما أسرع ما صاح به صانع الرجل !

« ثم عاد مرة أخرى لتركك بعدها في أحشائك طفلك الأول ، وانتظرت عودته إليك وإلى طفله ليراه . ومضى عام . وأخسر . فمخسمة ، ولم يعد »^(١٢١) .

الزمن يمر ، والعمر يمر معه ، ونضارة الشباب تنطفئ ، يوماً إثر يوم ، وزوجها وداة الأفق البعيد في أحضان بحر كبير . . . ولا أمل يلوح . وتلفتت حولها في كل صوب ، فتوسوس لها النفس أن زوجها ليس وحيداً هناك ، يمر في ذاكرتها صورة عمها « زيد » الذي هاجر منذ شربين عاماً ، فتزوج هناك وزوجه هنا لا تزال تنتظر ، فيصطب الوهم في داخلها ، ويعوق في النفس أريج الحياة : لم تأقمل مثله ؟

وتستمر التجري مزجاً من « الاسترجاع والحلم والتشادى » ، فتبدو آمياد الحاضر باهضة لا تطاق ، ويترادى للمستقبل في عينها حاضراً عموماً ، وتسبحل رؤيتها للحياة رؤية شبه كابوسية ، فيبدو مثقلة بالحنين إلى الخلاص ، ولكن دون جدوى . إن للمجتمع المتخلف بتقاليد وأعرافه يفرض حصلاً عليها ، فيزيد رؤيتها قتاة وظلمة ، ويبدو مثالب النجاة جديماً موصدة في وجهها . إنه يصادر حريتها في الحب والطلاق وإيذاء الرغبة وتلبية تداء الجسد المحرم . وهكذا يزحف هذا المجتمع بغية إنسانيتها ، ويكاد يبتئها من الجذور بعد أن استعصت على مأساتها الأولى - هجرة زوجها - ولو بعض الاستعصام .

وعياً عبقاً ، وأن هذا المجموع قد خرج من نبع الحجرة ، وبدأ يأمل ذاته وبهيا ، فقدنا على أبواب صحوة شاملة . وقد يكون الكاتب شق على « سلمى » ، فكلفها مستوى من التفكير يصعب أن يصلح من امرأة ريفية جاملة ، إلا أنه استطاع أن يحتفظ للحياة الإنسانية بواقعيته ومنطقها - إلى حد قليل - حين راح يردد هذا الموقف المألوف الذي يجمع فيه كل الشوق إلى الحياة ، وزاد عمق الحياة وكثافتها حين راح يعرضها من خلال عالم الأوتة .

بقى أن أشير إلى هذا الملحم الذي يتكرر في أعمال هذا الكاتب ؛ فما يزال « عبد الولي » يحرص على أن يقيم توازناً رمزياً بلدياً بين العالم الاجتماعي الذي يصوره والعالم الطبيعي الذي يحيط به ، فيبدو الإطار الطبيعي متجانساً مع اللوحة ومكتملاً لها . ويكتفى أن ينظر إلى بداية هذه الأقصوصة وإلى نهايتها لنترك لدى حرص الكاتب على هذه الموازنة الرمزية :

« مفتت سلمى بسرعة لتفتح السواقي في الأرض القريبة من الدار بعد أن بدأت السحب تتجمع في السماء ، وحين جاءت إلى الدار كانت أبواب السماء قد فتحت وانسكب المطر يسرى عشتى الأرض » (١١٩) .

ويدون أبواب السماء لم تفتح للمطر وحده ، بل انفتحت لسلمى أيضاً ؛ فبعد ذلك مباشرة انصرف إلى التفكير في واقعها ، وعلى نحو ما راح المطر يروي عشتى الأرض راح التفكير المتصلح يروي ظلمها العقل والروحى ، وكان الخير عصباً على المستويين : الطبيعي والاجتماعي ، على نحو ما يظهر ذلك بجلالة في هذه النهاية التي ختم بها الكاتب أقصوصته :

« وغاب الصوت وسلمى تنظر حوالبها في دخول ، ومياه الأمطار تتساقط في نغمات حائلة على الأرض ، فتساب جداول إلى ممرجات الزراعة ، وتماثي جلدور الزرع الأصفر وتبه الحياة ... »

وفتح باب الغرفة ... ودخل إليها الصغير ، وإرغى في أحضانها ، وسلمى تهبط بداخلها ؛ سألته كيف يحب الأرض ... بينما كانت إليها تنفوس في أعمال الأرض » (١٢٠) .

مياه الأمطار تتساقط في نغمات حائلة ، وتماثي جلدور الزرع الأصفر وتبه الحياة ، وسلمى تلحم بالتغير ، وتصر على أن تعلم أنها حب الأرض والتشبث بها ، هذا الحب الذي سيلا صروق الحياة الدالية الصغرة إلى البين نسفاً ، ويهيأ الحياة مرة أخرى ، بعد أن كاد سيل الهجرة يطويها في الأعماق ، فتشع خضرة وياه .

لم تتغير الظروف الاجتماعية التي تحيط بمأساة الهجرة كما نرى ، ولكن شيئاً أساسياً آخر قد تغير هو منطقها البلاغى . ولئن كان « محمد عبد الولي » في هذا الموقف أقل قتامة وأكثر تفلاً ،

إن أقصوصة « الأرض يا سلمى » تمثل الرؤية الواقعية التي لم تنجح نضجاً كاملاً بعد - ومن هنا يصعب تصنيفها ضمن الرؤية الواقعية تصنيفاً دقيقاً - فيها من الواقعية الانتقادية نقد عنيف ساطع للمجتمع ، وفيها من الواقعية الاشتراكية تقبل لهذا المجتمع من حيث البداء ، وإن كنت أظن أنها أميل إلى الواقعية الاشتراكية لسيين : عدم ظهور الذات الفردية المناوئة للمجتمع أولاً ، وكون الواقعية الاشتراكية واقعية انتقادية تيتية (١٢١) . إنها الرؤية الواقعية وهي تخرج

رويداً - رويداً من معطيات الرومانسى الزاهى .

هـ - لا جديد (١٢٢) :

على كتب القصة القصيرة أن يخلق مأساة من الأمور الصغيرة . هكذا يقول النقاد . وكاتب القصة القصيرة لا يفضل ذلك لأنه ساحر أو متروم مغناطيس ، وإنما يفضل لأنه يستطيع أن يكشف بهذه الأمور الصغيرة - أو التي تبدو صغيرة - عن حقيقة - أو حقائق - كبرى في الحياة لا تكاد تلتصق إليها غفلة أو تجاهلاً . إن أسطر المشكلات وأكثرها تعقيداً - في ظني - تلك التي تأسفت في حياتنا حتى صارت جزءاً أساسياً من هذه الحياة تألفه كما يالف المرء رؤية وجهه ، فلا نحس بغيره هنا ، ولا نشعر بضرورة تغييره . فإذا استطاع الكاتب أن يلتصق لحظة من لحظات هذه المشكلة ، أو صورة من صورها ، وعملها بطريقة الخاصة - طريقة الفنان - فإنه سيكشف بها لا عن طبيعة اللحظة وحدها ، بل عن طبيعة المشكلة التي تنسب إليها هذه اللحظة ، كما تكشف نظرة الدم الواحدة عن تركيب دم الشخص كله . وهنا تكسر مرآة الألفة الحادثة ، وتتمزق الأشياء وتتمايز ؛ فتضطر إلى حقيقة المشكلة وحجمها ، ويحتل نيتين أنها مأساة حقا لا أمور صغيرة تافهة . وهذا هو ما فعله « محمد عبد الولي » في هذه الأقصوصة « لا جديد » وفي غيرها أيضاً .

إنه يلتصق مشهداً ضيقاً من حياة امرأة ريفية هاجر زوجها بعد أن ترك لها جنيئاً يوتك على مواجهة الحياة ، وترك لها مع الجنيئ مرارة الفقر والمشقة والعمل الذي انتص شيابها . ويتجسد هذا الموقف حين يعود أحد المهاجرين إلى القرية . وما يقبض هذه العودة من تجمع نسائه المهاجرين حول الرجل العائد ، وما يعترى النفوس من المشاعر والأحاسيس ، وما يسطق في القلوب من الأحزان والمواجع . وهذا يعنى أننا نسمع هنا أصوات هذه الجماعة الغفيرة الأثيرة جداً لدى عبد الولي (جماعة المهاجرين) ، ونرى موقفه من تجربة « الهجرة » وحكمه عليها . وهو هنا لا يتناول حياة المهاجرين أنفسهم ، ولكنه يردد آثار هذه الهجرة ويصورها كما تنعكس على أسر المهاجرين التي خلفوها في الوطن . وتبرز شخصية المرأة في هذه الأقصوصة - كما تبرز في غيرها من أعمال الكاتب المتصلة بالهجرة ، على نحو ما لاحظنا - بروزاً قوياً ؛ فقبول زوج المهاجر إنساناً مطحوناً لا تكاد تصحون وطأة الحياة وتكاليفها :

« الإرقاق يمتص كل عظامها . في كل أجزاء جسدها صير ، الراحة عندها كلمة لا تعرفها ، انتص العمل كل شيابها . وانتص طفلها الذي تركه « مدحش » في أحشائها نضارة ثديها ، أصبحت خرقه قدبة بمزقة » (١٢٣) .

« ... وتكتفى من الغرفة بزاوية واحدة ، فرشته فوقها حصيرة بالية وفراش قد تمزق وأخرج منه القطع وأخذ لونه الغبار .

« ... الحبوب المقلية التي تبقى لها من الكفن تبعد عنها شبح الجوع ، وإن كان الجوع هور حياتها » (١٢٤) .

« أه ماذا تصنع الفقود ؟ مئة ريال ثروة كبيرة ، ولكنها مصروف أشهر عديدة ، وربما القحط قد أتى مثلاً أتى قبل عام ، واللهم القنود والجبرود والنقوس . وبيت مولانا الأمام له نصيب من هذه لفة ، وربما كان نصيب بيت المال أكثر من نصيبنا . والشيخ والمعالن لها نصيب » (١٣٦) .

على هذا النحو يضيء محمد عبد الولي ، في الضابط اللحظيات والتجوي والمشار القدرة على تحطيط شخصية هذه الأنثى تحطيطاً واضحاً ؛ فهو لا يسجل كل حركاتها ومشاعرها ، ولكنه يتخير بعض هذه المشاعر والحركات ، ويحسن الاختيار ، فتكون كالمضوء الكاشف عن مشاعر هذه المرأة الإنسان . وهو في هذا كله لا يتنكر لحضائق النفس البشرية ، ولا يخلل شروطها التاريخية ، ولهذا يمرر عن الواقع تعبيراً صادقاً أصيلاً . ولست تتصوّر أزمة هذه المرأة وحدها غير هذين المستويين ، بل تتصوّر كذلك « تجربة الهجرة » في امرأة الوطن فتبدو تجربة سقيمة غير قادرة على حل المشكلة التي انتابت نفسها كلها ، بل إنها - على عكس ذلك تماماً - تضاعف المشكلة وتزيدها تعقيداً ، بل تضخيم إلى بعدها الاقتصادي بدءاً اجتماعياً وبعداً إنسانياً ؛ وهذا تخرج بها من كونها مشكلة وحيدة الجانب - أو تكاد تكون كذلك - إلى كونها مشكلة متصلة الجانبين أومركية . ويتكامل هذان المستويان لبقدهما صورة المرأة - الإنسان في مجمع مشروط بشروط تاريخية هو المجتمع البشري في الرهف زمن الهجرة في عهد الإمامة البالغة .

فليس القضية إذن قضية امرأة غاب عنها زوجها ، ولكنها قضية مجمع يمس ذاته وهماً زائفاً ويضيء مشكلته وحياً مغلوطة ، فتستل للمشكلات وتطاقم ، ويبرز في المجتمع موقفان متداخلان : موقف عام نرى فيه الحمية مضطربة صيرة ، نحلها للمشكلات ونحس بها للخطائر ، فيكاد المرء يشتت من حصار هذه الحمية له ، وموقف خاص يبرز من خلال الموقف العام ، نرى فيه الفرد يبحث عن حل فردي خارج هذا للمجتمع ومبدأ عنه . إنه يصبر عن مواجهة القدر الجماعي المشترك ، فيؤثر الحارب منه والبحث عن حل خارجي ؛ وليس هذا الحل سوى الهجرة . وهكذا يبدو للمجتمع قريباً من المجتمع الذي تصوره القلمة « في تراثنا الأدبي ، مع اختلاف يسمير يتركز في بحث بطل القلمة عن حل لمشكلته الشخصية ضمن المجتمع الذي يصوره ، وفي الطبيعة الأخلاقية للحلل ؛ فعلى بطل القلمة قلمع الحمية الكريمة وه القهولة » - إن صح هذا الاستخدام - في حين يقوم حل المهاجر على العمل والشقاء والمكابدة . ولكن هذا الاختلاف - على أهميته - لا يضيء التشابه العميق بين المجمعين ، ووحدة النظرة الجزئية أو الأحادية الجانب لأفراد كل منها ، ووعي كليهما لذاته وبعياً مبدلاً زائفاً . ولا يضيء الضياع العام الذي يتخطى فيه كلا للمجمعين .

ومن الملاحظ في هذا المجمع الذي يصوره محمد عبد الولي « أن الشخصية تظل حية وحياة الخاص المحدود والمشوّه ، لأن الحوار بينها وبين العالم مفقود ، بل لأن هذا العالم الذي تجاوره ويتصل به عالم جعلل ويتخلف وراءه ركود الموت ، وهو - من ثم - غير قادر على إزاء هذه الشخصيات التي تدب في ثيابها . ولأن هذه الشخصيات شخصيات غير ناعية ولا مطورة ، ولأن وعيها مشوّه ومعدود ، فإنها

إنذا كان هذا هو الجانب الاجتماعي والاقتصادي لهذه المرأة ، فكيف يكون الجانب النفسي إذن؟ كيف يكون عليها الفاضل ، عالم الجسد المحروم والنفس الظلمة ، وحنان القلب المكظوم ، والأحلام الرمعية التي تتسلسل كلفتران ؟ إن ذلك هو الثمن الغالي - أو الغال - جداً - الذي تدفعه المرأة البنية نظير هجرة زوجها . لقد هاجر « مدحش » ، ونقض عن كتفيه أعياء الحيلة في الوطن ، وغاب في لجة الحيلة الزائرة . ووقفت وحيدة كشاحنة قبر تواجهه بألمه الحيلة وصروفها القاتمة ، وتحلم بعودة الغائب البعيد ، لو أن حلاً ينع ! ويدع « عبد الولي » في تصوير هذه الدنيا الوجدانية الصغيرة - دنيا هذه المرأة - المكتظة بالمشاعر والأحاسيس ، العالقة بروائع الإنسان في لحظة الضعف والمكابرة . ونستطيع حين ندقق النظر في هذه المشاعر أن نميزها في مستويين :

١ - مستوى فردي ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها أنثى ، سواء أكانت أمّاً أم زوجاً .

٢ - مستوى جماعي ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً .

وتبدو بجلاء براعة الكاتب في تصوير مشاعر المرأة الأنثى وتكتيفها ، بكل ما فيها من أمل وقلق وحسرة وأحاسيس متباينة : كالرغبة العميقة في عودة زوجها ، وإحساسها بتطول الليل ، ومرارة الصبر في فيها ، وخوفها أن يكون قد تزوج في الغربة ، أو أن يكون مريضاً ، أو أن يكون مات . وسفوس أنثوية كثيرة يضاف إليها حرصها على ارتداء اللباس الجلبدي حين خرجوها لمقابلة الآخرين ، وموقفها من جاريتها ، وقدرتها على اكتشاف سررات الأخرى وعن ينظرن إليها نظرة البقرة والحسد ، ثم خلفها على سماع أخبار زوجها دون أن تنسى تغير ملابسها ، وحزنها العميق حين تبدد في نفسها حلم اللقاء القريب :

« الجملأ مع جواب ...

لم تسمع البقية . مضت بسرعة تلبس ثوبها ومقرمة ، وتحطفت طفلها ، وتركت البقرة بجانب الدار . وقليلها يدق باستمرار . هل أسرعت ؟ وكيف وصلت ؟ وهل رأى النساء خلق قلها ؟ كان حيالها بمنهما من الكلام . ونظر الجملأ صوباً ... - زوجك بخير . ويسلم على ابنه كثير ... وأرسل لكم مصاريف ... وما يفرش أي حين يعود ؟ - لا ما يفرش .

في قلها غزق شريان ، وفوق وجهها تحت سنين لم تمسها » (١٣٧) .

كما تبدو براعة « عبد الولي » في رؤيته الشمولية ؛ فهو لا يقدم إلينا صورة للمرأة الأنثى وحدها ، بل يفرنها بصورة المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً ، يسان من ضرورات الحيلة وظروفها الاقتصادية والسياسية القاسية ، وظلم السلطة الماني ، دون أن ننسى بلباشرة أو الوعظ أو الخفاف . إنه يرمي - إقامة عاطفة إلى الواقع السياسي والاقتصادي ، ولكنها إقامة مشوّهة بالإعجاب ، حافلة بالمان :

ولا تغير، ولكن هناك زمناً يمرّ فتريد الواقع وسوياً. وأثبت « عبد الولي » بصنيته هذا أنه فنان أصيل في طريقة إلى استكمال سيطرته على أدواته الفنية. وقد يكون من المناسب أن نشر هنا إلى أن هذه الأقصوصة هي آخر ما كتبه « عبد الولي »؛ وقد نشرت بعد موته.

وحين تتقلب نوايس الحيلة كل هذا الانقلاب لا يفتدو النظام الاجتماعي وحده مصدر الآلام والجرع، ولكن الحيلة نفسها تصبح مصدر الرعب الكبير، وتتقلب الرؤية إلى رؤية شبه كابوسية. ويوشك أن يكون هنالك شيء من هذا — من رعب الحيلة — في كل قصة قصيرة جيدة على نحو ما يلاحظ النقاد.

هكذا يلتقط « محمد عبد الولي » الأمر الصغير المجرى الشان — أو الذي يبدو هكذا — فيخرجه من دائرة المؤلف إلى مستوى الغريب والشاذ، ثم يرتقي به من ضيق الضيق الضيق والضيق إلى مستوى الفاجع أو للأسوأ؛ وبذلك يحقق هذا الشرط الفني الذي صوّرت به الحديث عن هذه الأقصوصة، فيخلق من الأمور الصغيرة مادة عظيمة، كـ « وهذا هو الأقد » يكشف الأمور الصغيرة الهينة عن واقع مأساوي فاجع، ويحاصر الجميع بهذا الواقع المر، ويحكم حصاره إحكاماً شديداً، فليس يتكسر طرق الحصار إلا بأحد أمرين أو شيئين جبراً: أن يتغير المنطق الداخلي للمشكلة، أو أن تتغير الظروف الاجتماعية المحيطة بها؛ وليس يكون ذلك بغير الشقاء والجهد والرؤى الشمولية العميقة.

ويعد

فهل كنا نعرف حين زعمنا في المصنف الأول من هذا البحث أن « محمد عبد الولي » كان يقف من المجتمع موقفاً مقصفاً بالحلب والخصومة معاً؟ وأنه كان يلجأ بتغيير هذا المجتمع، ويخشع على التغيير، ويصيح به نحو الأفضل والأكمل؟ ولم تكن « الهجرة » وحدها هي التي تزعجه — وإن كانت، بلا جدال، أهم قضية في حياته وقتها — فقد كانت هنالك قضايا حيوية أخرى تزعجه وتقض مضجعه. ولكنها جميعاً قضايا موصولة الأسباب بالنتائج والوطن والتقدم. وبكلمة واحدة: إنه يمتحن « قضية الإنسان » وينتفع منها في أعماله كلها. إنه ضمير الجليل الجديد المنقلب بالحلب والمسؤولية؛ وهو صوت هذا الجليل البشر « بقضية الإنسان الجديد » في اليمن، يمدد صوتاً أصيلاً نحو وجود أخصب وأكمل وأجمل.

تستسلم للواقع ولا تدرك ضرورة النضال من أجل تغييره والارتقاء به. ومن هنا تبدو هذه الحيلة التي يجلبها هذا المجتمع قدراً عالياً لا فكاك منه، وتأخذ المرحلة الاجتماعية التي يصورها الكاتب صفة الثبات والديمومة، فلا سبيل إلى تغييرها. ومن الذي سيغيرها؟ إنها تنتظر هبوب رياح التغيير من الخارج، من المهجر الذي يتلف وراثة الوطن وعصم ثم قلماً يعود؛ فإذا علم راح يمتحن مصيره الشخصي، ويلوذ به كما يلوذ الحائض بظله. أما في الداخل فكل شيء راكد ساكن لا يكاد يتغير. إن الزمن يمر، وفي أثناء مروره يتغير كل ما يصاحبه ومن يصاحبه. الناس وسائر الكائنات الحية، والجبال، والقفول، ولكنه لا يكاد يتغير من هذا المجتمع شيئاً مذكوراً.

« راحت ثقيل الخطاب، وتغير الصغير حنيهاً بآته سيقراً » عندما يلعب للقلية. ومرت السنين، وتبعثنا سنين، والخطاب قد غرق لكثرة التثليل والبكاء (١٣٧).

لقد قلنا سابقاً إن التعبير عن مرور الزمن يكون من خلال رصد التغيير الذي يصيب الناس والكائنات الأخرى، ولا يكون يذكر عدد السنين والأشهر والأيام. ولكننا الآن نجد « محمد عبد الولي » يبرر عن مرور الزمن تعبيراً مباشراً، دون أن يصور شيئاً من التغيير الذي أصاب هذا المجتمع؛ فكيف نفسر ذلك؟

حقاً إن التعبير الفني الشاضج يكون برصد التغيير والتحول، ولا يكون يذكر السنين والأيام، ولكن الفنان الأصيل يعرف كيف يكسر القاعدة متى!

إن « عبد الولي » يريد أن يبين أن مرور الزمن ههنا ليس سوى تراكم كمي لا يزيد إلى أي تغير كمي أو نوعي خلافاً لكل منطق؛ فإزمن يمر. والمجتمع هو لا يتغير ولا يتبدل؛ فلا الصغير ذهب إلى الغيب فقرأ الخطاب، ولا صاحب الخطاب عاد، ولا هذه الزوج المتكورة تفت عن التثليل والبكاء، أو استبدلت بها امرأة أخرى. لقد أصبح هذا المجتمع في نقطة خارجة عن الزمن، نرى منها الماضي والحاضر والمستقبل مرة واحدة. إنه الثبات على حال واحدة؛ فكل شيء وكل شيء ظل وسيظل على ما هو عليه.

إن مهمة الزمن ههنا — كما نرى — هي ترسيخ الواقع وتحليله، لا تغييره وتبديله. وهذا هو السر الذي دفع « محمد عبد الولي » إلى كسر القاعدة، فلم يرصد التحول والتغير لأنه ليس هنالك تحول

الأحوال.

(١) أحد القصير « عوامل المحنة البنية »، بحث خطوط ولعله نشر في بعض المجلات.

(٢) من الواضح أني لا أتحدث ههنا عن الدين؛ فذلك أمر شائك لا أحب أن أحوس فيه الآن.

(٣) انظر أحمد القصير « مبحث علم الاجتماع بين البنية والوظيفة والركنية » رسالة ماجستير غفيرة، وقد صدرت منذ أكثر من عام عن مجلة المصرية للكتاب.

(٤) انظر أبو بكر السقا « مشكلة الهجرة في الجمهورية العربية السورية » مجلة

في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن قائل

سعد مصباح

فتحة : ما أظن مستغلا بالدرس الصوتي واللساني بحاجة إلى أن يلقى معانيه حين يبدى اهتماما بمسائل العروض وقضايا الإيقاع الشعري . نعم إن هذه المسائل والقضايا من الشواغل الأصلية لدى أهل الأدب ورجال النقد ، بيد أنها واقعة أيضا في الصميم من مشكلات الدرس اللساني .

ومن ثم ، فإن اهتمام اللسانيين بها هو اهتمام مهني ، واللساني فيها شريك أصيل^(١) . هذا ما أدركه جبهة من نقادنا الرواد من أمثال محمد مندور (١٩٤٣)^(٢) ، ومحمد التويش (١٩٦٤)^(٣) ، وشكري عياد (١٩٦٨)^(٤) ، فعملهم ذلك على اجتراح حفل اللسانيات ، يلتصقون فيه حلا لما أشكل من قضايا العروض . أما اللسانيون فقد ولبوا هذا الميدان على استحياء ، حتى إن كتاب إبراهيم أنيس « موسيقى الشعر » يكاد يقف شاهداً فرداً على تقدم عهد وتجاوز الزمن إياه في كثير من مسأله . لهذا كان عجيباً أن يتصرف اللسانيون عن معالجة قضايا الوزن والإيقاع ، مع توافر الدواهي وإلحاح الأسباب . وهكذا امتلأت بعض الدراسات النقدية والعروضية بعذبات الكم والنبر والارتكاز والدرجة والإيقاع وغيرها من المصطلحات . ولم يكن غريباً في غياب الدرس الصوتي المتخصص أن يستسهل من الأمور كل صعب ، وأن يجري بعض الباحثين غيولهم في الحفلة ، وكل نجم في الحفلة يسر .

من هنا كان اهتمامي بهذه المحاولة وتقويمها من شتى جوانبها . عل أنني سأعطي هذا البحث لدراسة قضية بعينها ، ألا وهي موقف أبو ديب عما سبقه من جهود باعلة ، ومن مقالة فليل ، تلك التي تضمنتها « دائرة المعارف الإسلامية » في طبعتها الجديدة (١٩٦٠) عن « العروض » بخاصة .

إن الكاتب لا ينفي منذ السطور الأولى مبانة أطروحة لجميع ما سبقه من أطروحات ، لا يستثنى من ذلك أطروحة الخليل نفسه . وقد ألجأه هذا إلى استعراض جهود سابقيه بنية إظهار ما اشتملت عليه من أوجه القصور ومواطن الخلل ؛ حتى تستبين مزية الفرض الجديد^(٥) . وهذا حق لا مرأه فيه ؛ غير أني رأيت جانب الإنصاف وأخسر الميزان في كثير مما كتب . وأية ذلكم أنه تحول بنفسه وكتابه من باحث يخصص ويخصص إلى عام يترافع ويكافح ، ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجديدة للإيقاع بالخصوص ، مستميتاً في ذلك بمهارات وقدرات في الجدل ، هي في ميزاته ، ولا ريب ، إن أخذت بقصتها ، واستعملت في حلق موضعها . ولعله من الأمثلة الواجبة مع النص ومع صاحب

عل أن المعالجة النقدية لموسيقى الشعر قد تفاوتت فيما بينها تفاوتاً ظاهراً ؛ فمن عنوانات بعضها ما هو وزن متحفظ وقور : « موسيقا الشعر المرعى : مشروع دراسة علمية » (شكري عياد) ، ومنها ما هو حاد جهر صائب : « في البنية الإيقاعية للشعر المرعى » نحو بديل جذري لعروض الخليل مع مقدمة في علم الإيقاع المقارن^(٦) (لكمال أبو ديب) . ويكتاز الكتاب الأخير من غيره بعمور : أولها أنه من أواخر المحاولات الشاملة التي عرضت بالدرس لموسيقى الشعر المرعى ، وبالتقويم والنقد لما سبقها من محاولات في هذه السبيل^(٧) ؛ وثانيها أنه من أجرا المحاولات وأكثرها اتساعاً بالفاطرة والتحلى ؛ وثالثها أنه من أشدها إيثاراً في حفل اللسانيات ، واعتداداً على تصوراتها ، واستعمالاً لمصطلحاتها . ورابعها أن الفرض المطروح فيه هو في نظر صاحبه بديل جدير لعروض الخليل ، يجاوز أسوار الضبط والتيسير والتهذيب والاختصار إلى كونه « منفاعة تغير التصور الجبري للبنية الإيقاعية للشعر ، ومنفاعة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز بها هذا الواقع » (ص ٧) .

الكتاب تقديرنا من الكتاب لأدوينس ، (وربما يكون العكس هو الذي كان ؛ والله أعلم) . فها هو ذا الكتاب يتحدث عن «الشعراء الذين يميز أصلهم وتركيبهم المذكر» إصراراً واضحاً على التجهيد الفعل والثورة الجينية على الصورة المتحجرة للثراث وإبهامز هؤلاء ، في رأي هذا الكتاب ، لأدوينس ، (١٥٩ ، وانظر أيضاً مواضع سابقة في هذا الشأن) . ثم يؤكد الكتاب أننا إذا طبقنا نظام الخليل كان (١٦٤ - ١٦٧) .

علينا أن نرفض تصبئة أدوينس الرامة الإقحاع .. (وأن يرفض هذه القطعة الشعرية عسالة لا شك فيها) (٨٦) .

هذا ؛ لتليق على أسطر لأدوينس وما يرى كثير من القراء - وأنا من بينهم - أن ترتب على كل ذلك - أن عددا من إقبال الشعر هو الحسارة . وبين تواء الرجليين كل منهما على صاحب وطرائفه التي لا يقف الفلاني - ميوثا وعاصم - ينيا ، متعللين إلى كليلها ؛ مدعة بضمول

ولا ينسى الكاتب أن الكشف العظيمة التي تمزج بقدرتها على جلاء
العمل الكائنة وراه ظاهرة كانت من قبل عصية على التحليل . وكذلك
كان شأن النظام الجديد ، في ميزان صاحبه ، مع كل ظاهرة شقي بها
أهل العروض والتقد ، فكان مسجلة من هذه الفضائل يتم حلها
بساطة زائلة (ص ٤٧) ، وبسهولة مثيرة (ص ٤٨) ، وبساطة
مسجلة (ص ٤٩) ، وبساطة قصوى (ص ٧١) وبساطة
طبيعية (ص ٤٧) .

وهكذا وقع الكاتب في شرك الإحجاب برأيه ، واتخذ لذلك من
 الوسائل الظاهرة والباطنة ما ناه بالكتاب وقرأته ، وطمع على القارئ
 المصعب به طريق التمهيد ، إذ قول هو بنفسه مهمة الإطراء والترغيب بما
 هو خروف الكتابة ، كما قطع على القارئ التنازل طريق التماسي العنبر
 المأخذ له أكثرها . وقد لندتم على الترتيب الذي ألفه للنفس
 فيها هو ذا يملئ بالخلافه على رأي من الآراء فيكون له الحق العواصة
 الخفية المسطرة (ص ٢٤) : قلت : يعني دراسته لا ريب) تظهر خطأ ذلك
 الرأي (ص ١٤) . وهو يسرى في أكثر من موضع بين منهجه
 والتفكير العلمي الصحيح يقول : « يفرض المنهج المنهج هنا ،
 والتفكير العلمي الصحيح هنا » (ص ١٤) . وصف تصوره
 لبعض المسائل بأنه « أحسن التسميوسات ذقة
 واحتمالا » (ص ١٧٨) ، ويعرض على أن ينض نضا على غلبة
 « القارئ الجاد » (ص ١٧١) ، ويثبت لهذا العربي صفة الفنى
 الإيجابي المنهجي الذى يكشف عنه هذا البحث (قلت : يعني
 البحث) ، والذى يدرج اليه البحث الملائق (قلت : يعني نفسه بطبيعة
 الحال) (ص ١٥٠) . أما نظمه المقترح فبى به طريقا إلى
 اكتشاف الطلائع الإيجابية في الشعر العربي . وهو جدا تطلع (إلى
 المستقبل) تطلع إلى ما سيكون بغير ما هو وصف لما هو كان ،
 (ص ٩٣) . وهكذا أصبح البحث العلمي ضربا من الكهانة أو
 استطلاع الغيب المنهج .

ثم إن الكاتب يتناول بتزكية النفس من باب الإشارة إلى باب العبارة إذ يسجل أن ردد الفعل لجلبه المقترح كانت « مسجلة في ترجمها بالمفارقة للجملة. ولم يقتصر الترجيح على المهتمين بأسور الشعر والإيقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بوجه عام » (ص ٧) . ثم يتطوع بالحكم على ما أنتجه من دراسة بأنها « قلادة على وصف كل المنهج الإيقاعي في العربية ، وتفسير

الكتاب ومع القارئ ، ومن الوفاء للحقيقة العلمية ، إن أورد - فياً
بل - حل تقويم أبوجيب لجهود سابقه ، ولا سيما فائيل ، طائفة من
الملاحظ : فعمل في ذلك ما قد يزين له - بعد اقتناع - إحالة النظر ،
ومقاربة الإنصاف ، وقضاء الفوائد .

١ - قصة الكشف :

ثُمَّ الكشوف العلمية العظيمة يحصر الكتاب على أن يرى لقائه
نصف اللحظة التي أشرق فيها هذا الكشف على أرجاء نفسه . لقد بدأ
البحث عنه - كما يقول - حتماً مفاجئاً بين الصورة المقعدة لإعجاز
الحياة المرئي التي يقدمها التراث التقليدي لا تجد أبداً الواقع الشرقي
بجسوته وزخامته ، وبانطظام بنيتة تضاهلها مبادئ الوقت نفسه
(ص ٧) . وفي لحظات من التعب الجسدي والاستكانة العقلية ابتداءً
بمفاجئة لا تملل - قلت : التأكيد . وعلامات التعب هنا وفيها على
نصوص الكتاب هي من عندي : إعجاز عذب ينسرب في البال الخلد
شكلاً تهيئاً تحول إلى وصلة موسيقية :

دَدُّ دُدْ دَدُّ دُدْ . فجاءه انقطع النغم ليسرب من جليله
بشروع : دُدْ دَدُّ دُدْ دُدْ دُدْ . وتتابع هكذا . ثم غلبت لحظة فخلقة
والتمتعش ، وحل إدراك شبه حمسى بأن الإقامين واحد ، وأنها
يرتكزان على وحدة إقامية ذات نعمين ، وأن تغیر الإبداع وتسلطه
يبعثان من العلاقة التبعية للنعمتين . لحظت ذلك بفتن أيضا أن ما يرون
في البابل هو إلقاء عاروف (في الشعر العربي) فتصغيت الحليل (فنزلوا)
فأعلمت : (٤٧)

كذلكم بقص علينا الكاتب قصة ولادة الشعور وتداعي في خافية الصورة فثمة إسحق نيوتن وصبيحة أرخميدس : « يوريكا يوريكا » .
وتكتلم في الكشوف بإشارات إلى الملح في غير موضع إلى « الفجائية إلى ما تامل » (ص ٢٧) ، وإلى التمتع من الجنس وغول إلى شبه إيهان مطلق (ص ٧٠) ، وإلى أن ترجمه ببحور جديده مستخدما الإيقاع الجليليد إنما كان « لسبب عجز عن تمييزه » (ص ٤٧) .
والكاتب يلعب في ذلك إلى ما هو أبعد متى حين يعمل من هذا الكشوف في علم العروض نظرا لجلالة الذكر في العلوم الطبيعية ، مقرا أن « العلم الجديد يمتص (دينميكيز) للعلم والحلق . يمكن أن ترى مثيلا لذلك في الفرق بين تصور العالم في النظام التقليدي لعلوم الطبيعة والكيمياء وفي النظام النووي الحديث . هذا هو الفرق بين تصور الخليل الإلقاع إلى أنه يتألف من وحدات جزيئية منفردة لا تتفاعل ، وبين التصور الجليليد الذي يرى الإلقاع حركة لتوازيات أو ثلاث ، وحادتها في سياق الآخرين » . ثم يتابع الكاتب : « من الشيق الممتع أخيرا أن نرى أن « مقودورا أن نصف الإلقاع الشعري يتفق تماما مع النظرية النووية وإغنا بشكل بسيط » (١١) (ص ٩٧

هكذا يكون على القارئ - تحت الحصار والإلحاح - أن يهمل هذا الكشف حجمه المقترح له من قبل الكاتب . ثم يعزّز أدونيس في تعريفه الكتاب هذا الحصار المضروب حول القارئ حين يسأل نفسه وقراءه تسليلاً ما يخرج حرج الإثبات المؤكّد : « ألا يجئ لنا إذن أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن الإلحاح العربي ثورة كويرينية ؟ » .

العروض العربي» (ص ١٦٩) . ويصف الكتاب بحث نازك الملاكة بأنه «صل إلى درجة من الاختلاط» فبقدر حقيقة البحث «إبداع» (ص ١٧٠) ، ويؤكد «جوانية إبداعها» (ص ١٧١) ، وأن «قوله خارجة من الجبل تبرر الشك في صحتها» ، وفي صراحة «مقرها باطلت» (ص ١٩١) ، مقروا أنها بلغت ذروة من «الغرور قل أن وصلها عربي» (ص ١٧٢) . وحسب الفارسي: أن «يقرا هذه الأساطير التي كتبها أديب من حق نازك الملاكة» حين تصور «الشمس العربي» محمد الأياد جاسدا في الاستقام جاسدا في صورة «مستحقك لشكر إلهي» . فزاره من خلال سلطع عمل الخليل ، «تصل نازك الملاكة» ؛ فنحن لا نجعل حقيقة هذا الشعر ، بل نجعل حقيقة قصوره وكسنا الخليل . هل علمت نازك الملاكة ألا إلى «أخيلة الخليل كتبه ما تكشف من إبداع قل أن تحكم بقرق أن عروض الخليل» هو العروض الوحيد لشرنا . (ص ٥١٧) .

ومرورا بدراسات أنصار الكمالي وصفها الباحث «بالفصوح الفلاح» (ص ٢١٥) ، وعاول أنبيسي التي وصفها بأنها «تتضمن من جيب مؤلف للغة العلمية» (ص ٤٣٧) ، وبمحمد طيار في الكتاب الذي «يبلغ ذروة تحييطه في بعض المواطن» (ص ١٧) - نأى في الغالب التي هو موضوع هذا البحث - وما أدراك ما شأنه مع أبو حبيب.

يفتح أبو ذؤيب النار على قائل منذ بدايات عمله ويقول مستعزضا
 بجهود سليفه: «ول أنتمضى في هذا النكد إلى مقالة فإيل عن
 المروض في الطيبة القديمة من (د.م. ١). لئيبين الأول هو أن
 إيل نفسه لا يشير إليها، ويوصي بذلك إلى كثير من الأراء التي عر
 عنها في ١٩١٣، والثاني هو المخالفة من الطيبة والساذجة بحيث
 إيل لا أجد ميروا تخصص الوقت والساحة الطيبة
 لاستعراضها. إلا أن المثلثين أن يشار إلى النكتة التالية. لعمل
 قائل في مقالة القديمة روح من التعالي الفكرى والفرد
 حيوية وهجومه فيها على الخليل يعده الباحث الجاد. ورغم أن
 فيه أدرك مدح سبع وأربعين سنة أن ما قاله في مقالة تلك القيمة كبر
 له، ورغم اكتشافه المصالح على الخليل فإن الروح التي تود
 دراسته لم تبت. في مقالة الجديدة من التعالي الفكرى والحق بالنفس
 والصلابة في اكتشافها ما في مقالة القديمة. من المؤلف أنه لم
 يفد من اكتشافه لصفحة ألبان السابقة فيفد من غلوابة في تأكيد
 صحة أراءه الجديدة صحة مطلقة (٢٥).

ولا يدع الكاتب طريقا للنيل من قليل نصريحا أو تلميحا أو تهكما .
ولتقرأ للكاتب الأمثلة الآتية :

— ولا يقول مثل هذا إلا باحث تعجب عليه روعة
الإنعام... (ص ٤٢٨).

- ... يجسد ذروة من العجبة في لمحس روح اللغة وحركة
نغمها تتر الشك حول حقه في الحكم على إيقاعات الشعر في

— « إن عمله غير ذي قيمة دراسة نماذج النبر » (ص ٤٢٣)

— «... ادعاء فارغ من أي دلالة». (ص ٤٢٣).
— «وهنا يبرز عجزه» (ص ٤٢٣).

— « هذا عبث تجاوز عبث العروضين » (ص ٤٢٤) .

الواردة عن الخليل من أن « أصل العروض سماعة لشيخ يعلم صيه ما سماء » التعميم « منشدا ما يلي :

نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا
نعم لا نعم لا نعم لا نعم لا

فها، ذلك شيء آخر مخالف للصورة :

علن فاعلن فا فاعلن فا أعلن أعلن...؟!!

هذا ، وقد أورد الكاتب هذه الرواية عن الخليل في حاشية من حواشي الكتاب ، ولكن في موضع متأخر جدا (ح ١٠ ص ٢٦) ، وحرى بها أن تكون هي وأمثالها شرارة الهندس المقلجى ، إن كان

٢ - سياس المخالفين :

أما الملاحظ الثاني على أبو ديب في كتابه المذكور من قبله في معاملة الرأي المخالف . وأول ما يده القارئ هنا إدانة الكاتب لما يسميه « جبر الخطيعة الفكرية » الذي يسود الثقافة العربية المعاصرة « (ص ٢٩٠) ، « حيث تطحن روح من الاستخفاف ، والمحاكمة الشريعة ، الفرية ، والفتاوى من الفهم والادب » (ص ١٤) . وهو يدين « تجميع الرؤيا العربية للعالم » قلت : لعله يعني « الرؤيا » فالرؤيا تكون علمية وبصرية ، أما الرؤيا فلا تكون إلا إنشائية (ص ٩٤) ، « والوضع الخطيعة للثقافة العربية . ويصل فقدان الأمانة الفكرية والمهنية العلميتين كثير مما يكتب اليوم » (ص ٦٦٣) ، « مقروا أن تسيطر العقل العربي الحديث أحيانا بقاوم بدوي مغرور من الصراة » (ص ١٧٠) .

ولا ريب أن من حق الناس في ساحة العلم أن يحفظوا ، ومن حق بعضهم أن يخطئ ، بعضنا إذا فلك الدليل . لذلك لم يكن على الكاتب ترتيب في تفيد أراءه من يخالف ، واستطاعوا معاها ، وتحقق الأسس التي قامت عليها ، أما الأولى لا يمتن له بحال فهو كمثل الضلالة في التعامل مع ظاهريهم الرأي ، فجازوا مناقشة الرأي ونجسته ونقضه إلى النيل من صاحبه بما يوشك في كثير من الأحيان أن يدخل في صريح السلب . ولم يمتع من ثقافته البعيدة للمنى أحد من أولادهم أراهم في معرض الخلاف ؛ فكذلك كان شأنه مع نازك الملاكة وعبد طاروق الكاتب ، وإبراهيم أنيس ، والعرويين والتفصيليين وعلم رأيهم إمامهم الخليل ، الذي لم يسلم معهم من الوصف بالعالية تسارة ، وبالعيب المطلق تارة أخرى (ص ٩٩) . أما العالم اللامع الميراث فقد حطى من شتائه بأبوفر نصيب ، واستمدحت من التبعات والأوصاف على ما لوحص بذكه من حقه لا وجب أن يعد من بين أئم العقلاء . ولا بد لإبراهيم بعلقهم من ضرب اللئ .

لقد وصفت نظرة نازك الملاككة إلى التنوع الإيجابي بأنها « مرضية »، وأن رؤيتها كروية العروبيين « في عصور التجسر الفكرى » (ج ٣٠ ص ١٠١) ، كما رسم عملها « بالتشريح والابلاية »، وويلوغة « خوة من العيث » (ص ١٦٩) . ووصفت هي « بالنتمت »، وأنها « تعالى من غياب مطلق لأبيض ما يبين أن تصف به الباحث الجاد » (ص ١٦٨) ، ورو الجهل لأشياء بسيطة في

« هل تكفى الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ تفسير فابل ، أم أن ثمة حاجة إلى تفصيل أصغر ؟ وليس في ذهن هذا الكاتب (يعنى نفسه أيضا) من شك في أن ما قيل يكفى . لكنه مع ذلك يود تتبع عمل فابل خطوة أخرى ... » (ص ٤٠٦ - ٤٠٧) .

« في هذا ما يسمح بالتشكيك بجديفة عمل فابل لا بدقته فقط » (ص ٤٠٩) .

« وهذا السؤال ، كما قيل ، يحلو جوابا على عمل فابل المطلقة » (ص ٤٠٧) .

« وتبرز عيشة عمل فابل بجلاء » (ص ٤٢٤) .

« نذكر عيشة ما يفترضه تفسير فابل ، ونترك كذلك عيشة التفسير نفسه » (ص ٤٢٥) .

لكن ، لهذا هذا الإصرار المؤدب على ضرورة تجاهل عمل فابل والتشكيك في جديفة ووصفه « بالمشية والجوفائية المطلقة » ؟ فإما بل كلام أبو ديب تفسير لهذا الإصرار ، فيقول : « ولما كانت فرضية فابل في طبيعة النثر في الشعر العربي وفي نظام الحائيل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولا وشهرة فقد حلتلت بغض ورفضت رفضا نهائيا » (ص ٥٣٣) .

وبدقنا هذا التقرير من أبو ديب إلى طرح السؤال التالي : وإذا ، فما حقيقة الخلاف بين الفرضيتين : أم خلاف مبينة ومفاسلة ؟ أم أنها اجتهدان يقربان على أسس واحدة وإن اختلفا في دقائق وتفصيلات ؟ عن هذا يبيننا أبو ديب نفسه بقوله : « لا شك أن الحائيل اعتمد في إقامه للجور على أسس نظرية معينة ، وأن عمله لم يكن اعتباطيا عفويا . لهذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله » (ص ٤٦٥) .

وتكاد هذه الكلمات تكون ترجمة أمينة لقول فابل :

“Sorely as renowned a philologist as Al-Khāmilī, whose fundamental achievements as a phonetician, grammarian and lexicographer are recognized even today, did not construct the five circles and the complicated metric system connected with them just for fun” (p. 674) .

هذه نقطة اتفاق أولى . ولا يمكن أن يحتارها أبو ديب لنفسه ؛ ضرورة إن فابل هو السابق لا عمالة . أما تحرير جوهر الخلاف بين أبو ديب وفابل فتروا عبارة أبو ديب نفسه بالبيان . قال أبو ديب : ثمة حقيقة يجب أن تؤكد : هي أن التفسير الذى يطرحه هذا البحث (يعنى بحثه هو) لا يتكرر احتمال أن يكون الحائيل أورد وجود النثر في الشعر العربي » (ص ٤٦٢) . قلت : وهذا الذى لا يعد عمل إنكار عند أبو ديب هو جوهر فرضية فابل . وفابل هذا هو السابق إليها لا عمالة . وكل قائل بتفسير نظام الحائيل على أساس من القول بالنثر بما فهمه أبو ديب نفسه - تبع لفابل . وإذا فما الذى يتكره أبو ديب من فابل ؟ يجب الكتاب بأنه إما « يتكرر أن تكون مواقع النثر التي ميزها هي المواقع التي حددتها فابل . ويتكرر أن يكون الحائيل ربط بين الحائيل وبين الأوتاد . ويمكن قبول افتراض إدراك الحائيل للنثر ومواقفه دون أن يعنى ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد » (ص ٤٦٢) .

« ليس التوهم للحولات الشجيرة مقصودا على العروض وإنما هو مقدرة بأخرة يتفتح بها فابل » (ص ٣٨٥) .

« ولا يعرف شيئا من الشعر العربى إلا ما قرأه في دائرة المعارف الإسلامية ، وهو سطحى ثائرى القيمة . » (ص ١٥٢) .

« إن فابل لا يوفر لعمله واحدا من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التى يمكن أن يتخضعها نقطة انطلاق » (ص ٤٠٢) .

« ولكن الأخطاء التى تملأ عمل فابل في سياق دراسته لعروض الحائيل أصغر كشفا لتصوره وتسرحه » (ص ٤٠٣) .

« وإنه يقع في مغالطات عجيبة » (ص ٤٠٩) .

« ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وخيب الخرس والحفاق ، إلا أنها يمكن أن تخفى تصدا للتضليل وطمس الحقائق » (ص ٤٠٧) .

« ويدعى فابل بتسرع مذبل » (ص ٤١١) .

« وتسرع فابل ... شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متمكن » (ص ٤٠٩) .

« يبدو أن خطأ فابل الباعصر يحموه من جديد . » (ص ٤١١) .

« لكن فابل سرعان ما يتابع مناقشة نفسه ... » (٤١٣) .

« لكن فابل لم يتم هذا الحس بالتجليل الهامى المتقصى ، بل أرغى له الثمان لفيدها ، جزئيا » (ص ٤٠١) .

« يبرز ضعف مقدرة فابل على التحليل النظرى وتركيب النتائج » (ص ٤١٣) .

« والحال أن لورى الوضوح هنا » (ص ٤٢١) .

« ويقع فابل هنا في مأزق لم يدرك إيمانه » (ص ٤٠١) .

« إن امتحان ما يقوله يظهر نهائى وقيلاه على جمول صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فورا » (ص ٤١٤) .

« هنا يتسرع فابل في وصف هذه الجور باعتباطية خريبة ودون دقة علمية » (ص ٤١٧) .

« أئمة قدر أكبر من اللامبالاة والمنهجية » (ص ٢٧) .

ذلكم قليل من كثير ما أصاب فابل على يد أبو ديب ، مما لو صح بعضه - كما ذكرت - لأخرج الرجل من دائرة المغالاة ، ولأصبح عمله من أهل العلم ، وإسناد دائرة المعارف الإسلامية إليه كتابة مقالها عن العروض أمرا عجيبا .

وعندى أن مثل هذه الحملة الزبون على رجل كل ذنب أنه اجتهد في مساهمة من مسائل العلم هي في حاجة - لا بد - إلى تفسير : إذ هو على أسوأ الفروض مجتهد على . والحال العلمى - مهما يكن - لا يستحق أن يكون مسوغا للذبح والسلع والمثلة . ونحن - في بحثنا عن تفسير - يستيقظ نظرتنا هاجس يراود الكاتب ولازمه كلما أتى على ذكر فابل . وذلكم الهاجس الدائم هو عوائل الذؤ وب لإتقان نفسه وقارؤه يرفض عمل فابل وأطره وتجاهله . حتى يصغر له الجور ، ويستقر نصب السبق بين يديه عزة وغصبا . تأمل ما وراء السطور في قول الكاتب :

« من هنا ، يمكن لهذا الكاتب (يعنى نفسه) أن يتجاهل عمل فابل دون أن يشكل ذلك تصورا منهجيا ، أو يؤذى إلى وجود نفرة في النظام الجديد الذى يفترضه » (ص ٤٠١) .

(ص ٧) ، بل إن هذه المغامرة « وصلت حدا من القدرة على الكشف والجدالة منها طيبة الاكتمال العلمي المتشروع » ، وأن « وصف المكتوبات الإغريقية قد اكتمل وبولوت تقاعلاتها في نظام بعيد التناقص » .

(كل أولئك من الصفحة الأولى من المقدمة في ص ٧ من الكتاب)
وإذن ، فضل القاريء أن يشحن ذهنه بهذه المسلمات قبل أن يقرأ حروفا واحدا من حروف الكتاب . وإذا بدا له غير ذلك فليتهم نفسه قبل أن يهتم ما يقرأ .

والكتاب يتبع الأسلوب نفسه من مناقشته لنظرية فابيل ، وينقده إياها ، فهو يجعل له اللغة منذ الصفحات الأولى في الكتاب ، ثم لا يفتأ يهزئ ، ويلمزه ويهزئ في أضاف الكتاب وتضاعفه لأذن ملابسة ولغير ملابسة ، فراء بالتهجية واللابالاة والساذجة والسطحية والقصور والتسرع ، إلى آخر هذه القائمة ، حتى أنه لم يكد يترك عيا ولا نقصة خفية وعلمية إلا لاجل للرجل نصيبا منها . كل أولئك يبدأ به الكتاب منذ الصفحة الرابعة والعشرين ، ثم يستمر في الكتاب كله . ثم إذا هو يزعم عرضه وينقده المبادئ والتفصيل لنظرية فابيل فلا يشرع فيه إلا مع بداية اللغة الخامسة من صفحات الكتاب . هكذا أخرج الكتاب ما هو واجب التقديم ، حتى يقبل القاريء على قراءة هذا الجانب المخصص لنقد نظرية فابيل بعد أن تكون نفسه قد استيقنت أن فابيل هذا كان إيليس المروى المرى ، ومصدر كل ما أصابه من شرور . بل إن الكتاب لم يفتح بالطن على الرجل والتيل منه على امتداد مئات من الصفحات ، ففتح الأسلوب نفسه في الجانب الذي أحضره لعرض نظرية فابيل وتقضيها ؛ إذ قدم لنقده هذا بمقدمة من جنس ما سلف ، تشبه نعتي الكورس في المسى اليونانية قبل رفع الستار . قال أبو جيب : « إن عمل فابيل سيئ حيث هنا لدواعي فعل ، أهمها أنه يدعي نفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع في الشعر العربي بفهم نظام الحبال . . . وهذه هي أولى المفارقات في عمل فابيل ؛ فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل إلى نتائج خاصة ، موحيا بأن المقدمة تقود إلى هذه النتائج ، وأن نتائجه تعميمات ذاتية فاصرة ، تقوم على مغالطات وتقراءات مفاجئة من فكرة إلى فكرة ، دون أن يكون بينها رابط سليم . وقبل أن تجمل هذه الخصيصة لعمله سنورد بالتفصيل نظاما مهمة تظهر أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة ، هي زاوية اللغة العلمية التاريخية » (ص ٤٠١ - ٤٠٢) .

هكذا يكون على القاريء أن يأخذ جميع ما سوف يورد من ملاحظات نقدية مائذ الحقائق المروغ من صحتها ، خصوصا لتكثير الاستحسان وغسيل اللغ ، دون أن يستبين حقيقتها ، ونحن درجة صدقها وسلامتها ؛ وهو ما يحول أن يثمرد عليه بحثنا هذا ، وفاء للحقيقة وأداء للأمانة .

ثمه معيار يولد لنا صافقا وديقا لإثبات اعتماد الكتاب على هذه الوسيلة الدعائية في نقده لفابيل بخاصة ، على عرضه لنظرته بوجه عام ؛ إذ تتجلى هذه الظاهرة واضحة مستقلة في منهجية الكتاب ومعماره ، مما يدخل الضمير على رصافته المنهجية . ذلك أنه من الطبيعي والمألوف أن يجمل كاتب في أثناء عرضه لبعض المسائل إلى مواضيع أخرى من كتبه ، حيث يجد القاريء مزيدا من الشرح والتضيق لتفاهض ، أو تفصيلا لمجمل ، أو تفصيلا لمطل . بيد أن الذي

تلكم هي عبارة أبو جيب عن تحرير الخلاف بينه وبين فابيل . ويتضح منها أن الخلاف هو على تحديد مواقع التبرلا على جوهر الفرض الذي ذهب فابيل بفضل السبق إليه . ومن ثم ينبغي أن نتحوط في قبول ما يعلنه أبو جيب - بلهجة ساخرة أحيانا - من رفض لفرض فابيل ، وذلك من مثل قوله : « إن قبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره . إنما هو تمسك بقول المؤمن بوجود الجبن والملاكمة (١١) صدق أو لا تصدق . وكتاب هذا البحث (يعني نفسه) لا يدعي لنفسه صراحة الساذجة المدعشة التي تتحمس القدرة على قبول هذه الفرضية » (ص ٤٧٤) . ومرد التحوط هو أن أبو جيب لم يرفض فرضية فابيل قولاً واحدا ، ولم يطرأها جملة ، بل انتقى منها فأخذ وترك . ترى هل يستحق هذا القدر من الخلاف بينهما أن يعتمد اللاحق إلى السابق بتعطيل الكل وإحصاء الميزان على ما سبق بيانه ؟ ثم ألا يعمل ذلك كله على التماس الملة المستكنة وراء اللهجة اللاذعة الخادعة في نقد أبو جيب لعمل فابيل ؟ بل ، والمرة يكون أشد التماسا للغة ، وطلبا للمسوغ حين يعلم أن أبو جيب قد ألقم نقده هذا على بعض الحق وكثير من المغالطة والتحريف ، مع ما هو معروف من فقهه بالإبتغائية وهي اللغة التي كتبت بها مقالة فابيل ، ومن إساطة بموضوع بهته . وسبأ يبان ذلك مفصلا فيما يلي من حديث . وهذا كله يقطع بأن التحريف والمغالطة كانتا من على علم ، أو كما يقال بلغة العصر ، كانتا بسبب إصرار وترصد .

وإذن فما تكون العلة ؟؟ يبدو لنا أن أبو جيب ، وهو المتشورس بأصول اللعبة الجدلية وقواعدها ، قد كشف لنا عن العلة في موقفه من فابيل ، وذلك حين أضاف فابيل بما نسب إليه من تحمله على التراث العربي وإصراره على تأكيد صفة « قلقة أحمية » : قلت : « تماسا كما يتجمل أبو جيب على فابيل ويصر على تأكيد عدم فرضه « قلقة أحمية » . إنه هنا يريد تعلقا بموضوعه على هيئة تسؤل لا مطروح ، ويضمه بين قوسين متعرضين فيقول : « أي محاولة » (يعني من فابيل) لتأكيد أهمية عمله الشخصي أم . . . ؟ .

وإننا لنطرح من جانبنا التسؤل لنفسه على أبو جيب في إصراره على ضرورة تجاهل عمل فابيل كليه فنقول : أي محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصي أم . . . ؟

نرجو من صميم القلب ألا يكون الجواب : نعم ؛ فما نحسب أن باحثا مثل أبو جيب كان بحاجة إلى شيء من هذا القبيل .

٣ - غسل المخ :

قلنا إن كتاب أبو جيب هو أقرب ما يكون في طبيعته إلى المرافعة القضائية أو الدعائية من إلى البحث العلمي الملتزم ، على الرغم من دعوته في غير موضع إلى وجوب التحل بالمعوق والأمانة وعدم التسرع (انظر ص ٤٠٣ ، ٤٠٧ ، ٤١١ ، ٤١٣ ، ٤١٧) . وتتجلى هذه الخاصية واضحة في اعتماد البحث على ما يمكن أن يسمى بغسل المخ وسيلة لإثبات نظريته والتشكيك لما في عقل القاريء . إنه يريد أن يجعل قارئه منذ السطور الأولى في الكتاب ، وقبل أن يقدم له دليلا - أو ما يشبه الدليل - على أن يتقبل ما سيؤسره إليه على أنه « مغامرة تغير التصور الجاهل للبيئة الإغريقية للشعر ، ومغامرة فصل حد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع »

ليس طبيعيا ولا مالوفاً أن تكون جميع الإحالات التي هي من هذا الصنف في الكتاب هي إلى ما يأتي ، لا إلى ما سلف ، من فصول الكتاب . فكلهم يصيب القارئ من قسم الفكر ، موزع العقل ، بين ما يرد أن يحمل على قبوله من نتائج عاجلة ، ومقدمات أجلّة لما يتبع من الإحاطة والتسليم بها . هذا يكون منطق الحكم مقعداً على حيثيته ومنطقها هنيا . وإذعان القارئ للحكم هنا مطلوب ، ثقة منه في وعد الكاتب الأجل بأن كل شيء سوف يكون على ما يرام فيما بعد ، وأن هذه الأحكام ، وإن سبقت الآن دون دليل ، فإنّ فيما يلي من فصول الكتاب شفاء للخليل . وها نحن أولاء نسوق أمثلة لهذه الظاهرة لم نقتصد فيها لحصر ، لكنها ذات دلالة قطعية على صدق دعواتنا :

- في ص ١٠٨ إحالة إلى ما سيرد في ص ٣٣٥
- في ص ١١٥ إحالة إلى ما سيرد في ص ٤٣٨
- في ص ١١٦ إحالة إلى ما سيرد في ص ٤٨٦
- في ص ١١٨ إحالة إلى ما سيرد في ص ٤٥٣ وما بعدها
- في ص ١١٩ إحالة إلى ما سيرد في ص ٣٤١ وما بعدها
- في ص ١٢٢ إحالة إلى ما سيرد في ص ١٩٥ - ١٩٨
- في ص ١٢٥ إحالة إلى ما سيرد في ص ٣٦٣
- في ص ٢٢٣ إحالة إلى ما سيرد في ص ٣٠٣ - ٣٢٠
- في ص ٣٧٤ إحالة إلى ما سيرد في ص ٤٠١
- في ص ٣٨٦ إحالة إلى ما سيرد في ص ٤٣٢ - ٤٣٣ . . . هكذا وهم جرا .

ثم إن ثمة مظهراً آخر يتجلى فيه هذا التحي بلجلى صورة . فالكاتب يهتم كتابه كله على أساسين أحدهما القول بفرضية النثر . وهو يبالغ عن هذه الفرضية دلفها حاراً منذ الصفحات الأولى لكتابه ، مؤكداً أنها مفتاح خزائن الأسرار في إيقاع الشعر العربي ، ما فيها وحاضراً ومستقبلاً ، ويتفق في ذلك مئات الصفحات . ثم إذا هو يتجأ القارئ - بل أكاد أقول - يفهمه - بطرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بهذه الفرضية في بدايات المدة الرابعة من صفحات كتابه ، حتى لكأنه قد ذكر هذه الأسئلة بعد ثمة فيقول أبو ديب (٣٠٣ - ٣٠٤) :
 « ثمة سؤال أساسي : كيف تتحدد مواقع النثر في الشعر ، خصوصاً النثر السلي لا تفترضه للثقة ذاتها ؟ » ، ثم يفسر من بعد (ص ٣٠٤) : « ثمة سؤال أساسي آخر : هل نخلق نموذج النثر الشعري ؟ أي هل يورث النثر التالي - تقريباً له من النثر المشوي المفروض فرضاً - بعمري مطلقاً أم أن تفريره يصعد طبيعة المقاطع الصوتية وعصاها الكلية » . هذان السؤالان الأساسيان يطرحهما الكاتب بكردنا في بدايات المدة الرابعة من الصفحات ، مع أن إقامة الدليل على صدق فرضية النثر ، وتحليل الإيقاع الشعري على أساس من نتائج الفرضية ، لا يصح ولا يميز إلا بعد تقديم إجابة علمية دقيقة مقنعة عن هذين السؤالين اللذين وصفتهما عبارة الكاتب بأنهما أساسيان . فكيف يمكن التسليم بصحة النظام الجديد والمخفد بدلاً جزئياً لعروض الخليل تسلياً لا يقوم على أساس ؟ بل إن القضية تصبح خاسرة بالكيفية حين يطالعنا الكاتب في هذا الموضوع المتأخر (ص ٣٣٧ - ٣٦٨) بإقرار صريح منه باستحالة العثور على جوابات قاطعة لثل هذه المسائل ، فيقول : « من المستحيل في هذه المرحلة (قلت : تأمل قوله : « في هذه المرحلة » أي في ص ٣٢٧ من

الكتاب) إعطاء أجوبة مثالية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعاً أولياً (قلت : تأمل قوله : « انطباعاً أولياً ») قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربي حتى ضمن نظام الخليل لا يستند إلى أحيدة لا اختلاف كم المقاطع الطويلة . . . إن الكتاب ليلوح في ص ٣٢٧ ما يسميه هو بعبارة « سؤالاً جزئياً » : هو : « ما هي العلاقة بين الحكم والنثر في إيقاع الشعر العربي ؟ ثم يقرر أن « العلاقة من التصديق بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للنثر (قلت : تأمل مرة أخرى قوله : « يستحيل » وقوله : « في هذه المرحلة من فهمنا للنثر ») أن نحكم بطريقة عالية من الثقة واليقظة » . قلت : فحق إذن يكون ذلك ممكناً وقد أوشك الكتاب على نهاية ؟ وفيه كذا من قبل على اعتماد مئات ثلاث من الصفحات ؟ » .

هكذا بدأت أحكام الكتاب وتحليلاته وآراءه طموحة وإثقة حاسمة ، وها هي ذي تنتهي على ما هي عليه من التردد والتواضع والتاملن ، ولكن بعد أن يحصل للقارئ ما يريد به من غسل مخه ، وحله على الإذعان للخليل الجديد قبل أن يقام على صحته دليل أو برهان .

٤ - تحريف الكلم :

أما تحريف الكلم من بعد مواضعه في الحجاج العلمي فحسبك به من جنابة على الحقيقة يقتصر لمرها العقل . ولقد كان هذا الأمر نصب من كلام أبو ديب فيما طعن به على خليل . وإلياً يأتي أمثلة ثلاثة نوردوها لتبلياً على صواب ما نادى به .

(١) حول نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل :

قال أبو ديب :

« بنسب لائل البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، وهذا خطأ واضح ، فالتساؤل ليس بمرأ عليلها ، وإن كان في دائرة الخلاف بحر له التركيب نفسه ، سمة الخليل مهمل . وقد يبدو هذا النقد جزئياً قليل الأهمية ، لكن تحليل هذه النقطه بدقة تكفي في رأي هذا الكاتب (يعني نفسه) لرفض عمل لائل كله ، واعتباره عسولة مسطوقة الإغصاق » (ص ٤٠٣) .

وأول ما ينبغي ليراه على قول أبي ديب أنه لم يذكر من نصوص خليل ما يؤيد هذه الدعوى . ولقد جهت جهدي لاستخرج من مقالة خليل ما يؤيد زعمه فلم أظفر بقطر ، بل وجدت الرجل يقول تولا بحسن ليراه بنصه الإنجليزي :

" His theory was supplemented in its details by later Arabic prosodists, but these additions made no difference to the basic conception. Even today, the 16 Arabic metres are still given in the very order in which Al-Khalil gives them, because it is only in this order that they can be united in the graphic presentation of the five metric circles". (p. 669).

وترجمة هذا النص إلى العربية :

« إن الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريات في التضميلات . غير أن إسهانهم لم تفر شيئاً من التصور الأساسي ، فما تزال الجصور العربية الست عشر إلى يومنا هذا يجري تصنيفها في النسق نفسه الذي يسطيه إلهام الخليل . ذلك أن هذا النسق وحده هو الذي يمكن به توحيد هذه الجصور ، وعرضها مصورة في شكل الدوائر الوزنية الخمس » .

(٣) هل قال خليل

بأن كل محور الشعر العربي ثمانية التضميلات ؟

وأما ثلاثة الأثاني فنيا على نبؤها :

قال أبوريب :

« ينسب خليل إلى الخليل رأيا عجبا هو أن : « كل بحر يتشكل (يأتى إلى الوجود) بتكرار A أشكال (تضميلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوال عديدين في البحور كلها » . قال أبوريب : « ومن الواضح أن هذا ليس صحيحا ، فالخليل في دوائره وفي إشاراته للأشكال الشعرية للبحور يحدد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تضميلات في كل سطر ، أى من ست تضميلات في البيت . وليس في بحور الخليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثمانى وحدات ، هي : الطويل/المسدود/البسيط/المقارب . ويؤيد ذلك للميلات في الإحصاء يكون عدد البحور الثمانية سبعة ، وتكون نسبتها إلى البحور السادسة (في الدوائر) ٢٢/٧ ، أى أقل من ٣/٢ . فكيف يجوز خليل إطلاق هذا الحكم على عمل الخليل ؟ والأمر واضح لا يدعوى إلى عشاء التحليل » . (ص ٤٧-٤٨) .

وأصالح للفقره أننى قلت لنفسى لدى قرائى هذه الفقره من كلام أبى ديب « لو أن خليل حقا قال ما قيل ، فقد كان الأجدر به أن يبحث لنفسه عن صناعة أخرى غير صناعة العروض » فغلبه البحور السادسة على البحور الثمانية هو من أمور العروض بالضرورة ، وإنكاره أو الغلط فيه إلحاد في علم العروض . وأقصد عجبت لرجل يكون من العلم بالعروض ومسايله في هذه المنزلته الدنيا ، ثم يفرغ إليه عمر ذكراه للمعارف الإسلامية ليكتب مقالا عن العروض . ولم يكن به من الرجوع إلى أصل كلامه ، إيراد للغة ، وجلاء للشبهة ، وإذا خليل يقول في هذا المقام ما نصه :

“According to him, every metre comes into being by the repetition of 8 rhythmic feet, which recur in definite distribution and sequence in all metres. The term applied to these Feet is جزء (PI) in accordance with the common Practice of Arabic grammarians, he represents each of these 8 “parts” by a mnemonic word, derived From The Root ف ع ل Of these eight mnemonics, consists of five consonants each, namely:

هذا هو نص خليل ، وتلكم هى دعوى أبى ديب ، وتلكم مثل من نهجه الغربى في تحريف الكلام . وقد أورد أن يظهر خليل - وهو المعلم المرموق - جاعلا بحقيقته لا تعزب من علم صغار التلاميذ من شذاعة العروض . ومهيبات أن يسوغ ذلك لمثل حق يبيض القلار - كما تقول العرب . فليتأمل القارىء المصنف كلام الرجلين ؛ فأين يراه يجد عند خليل نسبة البحور الست عشر كلها إلى الخليل ، بمعنى أنه للمخترع لها جميعها ؟ وأين يجد في قوله هذا اختصارا على الحقيقة أو مجاملة لها ؟ وكيف يمد أبو ديب عمل خليل قاصرا بهذه النسبة للذعة « من زاوية الذعة العلمية التاريخية » . أو كما قال ؟ وكيف يرتب أبوريب عمل هذا قولاً يبوخ فيه جهسه الكاسح الذى لا يفتأ يظلمه ، إذ يرى ملاحظته هذه « كاذبة لرفض عمل خليل كله ، واعتباره محاولة مظلمة للاعتراف » . (ص ٤٣) .

(٢) حول المعالي والأوتد في الضرب والعروض :

وأخرى ، قال أبو ديب : « ويقول خليل أيضا : إن المعالي تغير (alter) الوند في الرعدة النهائية في كل من الشطرين . وهذا ليس محمدا دقيقا ، لأن الملة قد تؤدى إلى زوال الوند نهائيا (حسب النظام الخليلي) (الأحد والأصل) (ص ٤٠٨) . أما خليل فقد حالج هذا الأمر في النصين التاليين :

- a) “The ilal alter the wadid in each of the last feet of the two hemistiches as well as in their sababs.”
- b) “The ilal (which change the last Foot of the two hemistiches) fall into two groups, according to whether they arise out of an addition (ziyada) or an omission (naks). (p. 671).

وترجمة النصين إلى العربية يمكن أن تكون على النحو التالي :

- (أ) المعالي تغير الوند في كل تضميلة من التضميلات البائية لسطري البيت ، كما تغير الأسباب في هذه التضميلات .
- (ب) تنقسم المعالي (التى تغير التضميلة الأخيرة في الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص .

ثم عسرب فليل مثلاً للزيادة « التصيل » ، ومثلة للنقص « الحذف » و « النقص » و « الحذف » . وقد ذكر « الحذف » الذى أورده أبوريب في ملحظته ، مستدركا عليه ، نصا وعده من مظاهر التغير

علم الأوزان سمي العروض ، لأن الشعر يعرض عليه . لكن يعنى المستشرقين على معناهم أن رؤية الجمل والجملة في كل ما تنص به العرب أكدوا^١ للمروض اسم الناقة ، أو أنها مستمدة من الحرية ، متبين ولها أبداً أحد التصلة على سبيل الاجتهاد لا أكثر ، (ص ٢٦) .

ولم يكن الكاتب على جارى عافته ليفت فابل ، فقد عرج عليه قتالا :

« من الشعر أن أحجم ، فابل ، الذى يصعب نفسه حكماً قاطعاً في كل ما يتعلق ببلوغ الشعر العربى ، لم يبق إلا إلى التفسير العربى المجمع عليه ، بل يبق ما يتنه مستشرق آخر مؤلف ، دون مرور على إطلاقاً ، (ص ٢٦) . وجرمة فابل عند أبو ديب هنا هي أنه « في انتداه لا يكلف نفسه مشقة البحث والتفتيش ليحقق من سلامة أسس التفسير الذى يتنه ، بل يكفى بالاقبال من مستشرق آخر ، كان القول الفصل في ما يخص اللغة العربية لا بد أن يصدر من مستشرق ، فهو أولاً يعرض على التفسير العربى المختل إرضاءً تاماً دون تحقيق له ، ثم يجمع من العوالة إلى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله من المعنى المصوب لكلمة « عروض » أمر سليم . ولو فعل لاكتشف أن « العروض » لا تعنى المصود الذى يستند الجملة من وسطها » . (ص ٢٦ - ٢٧) .

وأبو ديب لا يترك لفابل حرية اختيار المعجم الذى يرجع إليه ، بل يرى « أن القول الفصل في ذلك لا ينبغي أن يأتى من أى معجم للغة كان ، بل ينبغي أن يأتى من أقدم المعاجم ، من المعجم الذى صنعه مؤسس علم العروض نفسه ، الخليل بن أحمد . لقد ترك لنا الخليل كتاب العين ، وترك لنا فيه تحليده على معنى كلمة « عروض » ، كما سمعها تستخدم ، وكما ألفها » (ص ٢٧) .

ويبقى أبو ديب على ما سبق « أن ما ينسب لخليل العروض ، واشتغالها للكلمة خاطئة حتى لو عرف العرب « العروض » بالمعنى الذى يذكرناه ، فلا يفيق لذلك ؛ لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى » (ص ٢٨) .

هذا كلام يبدو مقبولا ، ولكن :

لقد حاول الكاتب أن يبيح عن قارته ... في سياق النص ... حقيقة جوهريّة هي أن تاريخ أقدم نشر للنجز الأول من كتاب العين (بتحقيق عبد الله درويش) هو ١٩٦٧ . وهذه الطبعة هي التى رجع إليها أبو ديب ، وأخذ عنها جميع نقوله . وقبلها كان كتاب العين مستكنا في خزائن المخطوطات ، غير متاح للقراءة العامة . إذا استحضرتنا ذلك ، وعلمتنا أن تاريخ ظهور مقالة فابل الثانية هو ١٩٦٠ ، تبين لنا أن أبو ديب يبرر فابل بعدم رجوعه إلى كتاب كان في حكم المصوم . إن أبو ديب يورد تفسير كلمة العروض كما وردت في كتاب العين طبة ١٩٦٧ ، وما كان يمكننا لفابل أن يعلم عليها فابل قبل ١٩٦٠ ، ثم يثنى بقوله الذى ينضح قسوة وظلم ونجاسه

فاحلان ومستمعان ومفاعيل ومعلول ومعلول ومعلول ومعلول ومعلول .

The following table of five metric circles will clarify how the 16 metres are made up of these 8 feet" (p. 669).

وحين يقرأ قارىء النص السابق سيبتين له بالقطع ما تبين لي . ويعلمون ما تبين ! فلو ديب نقل النص عرفا بالنقص . وشوه سياق الكلام ليستط من أن فابل يقول بأن جميع البحور العربية ثمانية التفعيلات ، وما إلى ذلك قصد فابل ، بل حديثه - كما هو واضح من النص - عن الأجزاء الثمانية التى تتضمنها دوائر الخليل الخمس بلا زيادة أو نقص ؛ ومن ثم تشكل منها كل البحور العربية . ولا صلة البتة بين ما جاء في نص فابل وتقسيم البحور إلى سداسية وثمانية . فهل لهذا الحديث الطرف من تأويل ؟

من البدهى أنه لا يمكن رجوع هذا الخطأ إلى عدم فقه الكاتب بالإنجليزية ، فهو من الفقه بما بالكلمات التى تعلم . ولا يمكن رجوعه إلى السهو والتسرع ، فهو يقيم نقده اللازم لفابل في غير موضع على أساس من وعده بالتسرع والفظة ، وعدم الحرص والدقة ، وما أجدره هو أن يعاقب نفسه بما وعده غيره .

أما سبق الإصرار فواضح جلى في كل ما كتبه عن فابل . وكان أبو ديب أخذ على نفسه أن يقلب الرجل باكير قدر تمكن من الأحوال عسى أن يأتى به منه شيء . هل أن أبو ديب نفى عن نفسه احتمال الخطأ والسهو والفتنة فيما يتصل بنقده لأصل فابل هنا قاطعا صريحا حين قال في معرض مثله على شكرى عياد : « لقد فتح عياد أمامى مدنى جديدا لم أكن قد تهيئت لأهميته ، ويرغم أنى كتبت قد قرأت بحث فابل (Well) » بناية ، هو مدنى النبر ووعده في الشعر العربى ، (ص ٨) . فهل هذه هي ثمرة القراءة بعناية ؟

تلك أمثلة ثلاثة لاخير لتحريف الكلم في مقالة فابل ، نحاول بإضافة الثامن عنها أن نصف الرجل ، وما أشد حاجته للإصناف في مقلامنا هذا .

٥ - المبالغة في الحقائق :

المبالغة ضربان : مبالغة في الحقائق ، ومبالغة في الاستدلال ؛ ولما يرد الضريان أحدهما أو كلاهما دون أن يصحبه تحريف للكلم عن مواضعه . لكن المبالغة في كتاب أبو ديب من التسرع والكثرة بحيث يحسن أن يفردها في بحثنا هذا جانب خاص .

وأما المبالغة في الحقائق فنحنى بما بناء التند على أساس من حجب بعض الحقائق أو تحريفها ، حيث يكون مطلق إظهارها ، أو إظهارها على وجهها ، حريا أن يؤدى إلى انتفاض التند . ويقع تحت هذا الضرب في كتاب أبو ديب عدد غير قليل من للملاحظات التالية ؛ وهذه أمثلة منها :

(١) القول في تأصيل مصطلح العروض :

قال أبو ديب :

« لقد اقترحت تفسيرات عدة لهذا المصطلح ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض التحريين العرب القائل إن

عن العروض العروى يدونه عرض فيه آراءه يساهب . والكتاب بالآلمية ، بما حال بينه وبين الاطلاع عليه . ونظراً لأن الكتاب صدر في عام ١٩٥٨ ، في حين صدرت المقالة عام ١٩٦٠ ، فهو يرجع أن تكون المقالة شيئاً صحيحاً لأراد فاعل ، فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج ثم لم يذكرها في المقالة (ص ٢٤ - ٢٥) . قال أبو ديب « لكنى رغم ذلك لأؤكد أن التقيد الذى أوجهه إلى صله يتنصر على ما ورد في المقالة . وإذا كان الكتاب نفسه يحوى غلطاً لا يطبق عليها تقضى ، أو تظهر خطأ تقضى ، فمن الطبيعي أن أعتبر ما أتوا به من هذه الغلط قاصراً بل لا أخا ، (كما قال : « أخاها ، وهى صيغة لا حرية لها إلا إذا لرداعا من الغلوا من الإنفاذ » .

ذلكم احتياط مشكور من الكاتب يجب أنه قد أبرأ به فته . بيد أنه - فى رأينا - لا يرفع عنه إصرار ما كان منه . وليس كونه الكتاب في الآلمية يمنع فيه من أن يستعين علوماً ، فمعلم قد حدد النية على الإرساد للرجل ، وحل ذلك مقالته دكا لا يفرح رحمة ، ولا يخلل حقرة ، ولا يتنص علماً . ويبدو أن ماثر التلعق في الكتاب يؤيد به أن يجب حقيقة لا ينبغي أن تتوارى بالمخاطب ، هي أن أبو ديب إنما يناقش مقالة في دائرة معارف . وهذا النوع من المقالات له مواصفات خاصة ، فالمخاطب المقصود هو أسئلة من غير أهل الاختصاص الدقيق . وكاتب المقالة حيثما مطالب بأن يحقق ، جهد طاقته ، التوازن بين قيمة المحتوى وبساطة العرض في حين محمود من الصفحات ، لا يسمح باستيراد أو تفصيل ، اكتفاء بما يلحق بها من قلعة للمصادر والمراجع ، فيها الغناء لن شاء تفصيلاً . وإذاً فليس من القسط والصفحة في شيء أن يتولى كاتب شرح أفكاره وآرائه وتقنيده كلام غلافية في مساحة تفجيز المئات المحسن من الصفحات ، في حين تقع مقالة فاعل في صفحات عشر ، تحصى منها ما يزيد على سبع صفحات لإيراد حقائق ومعلومات تاريخية عامة عن العروض ، غوطب بها غير أهل الاختصاص الدقيق . أما فرضية التأثير التي هيبت عليه أمشاط الزنابيز فلم تشغل من مقالته إلا ما يقل عن ثلث صفحات . ومن ثم لا يمكن أن تكون هذه المقالة شيئاً صحيحاً كما جاءه بكتاب فاعل ، حتى وإن كان من المستبعد - كما يقول أبو ديب - أن يكون فاعل قد وصل إلى نتائج مهمة في الكتاب ، ثم لم يذكرها في المقالة ؛ إذ إن العبرة ليست بالنتائج وحدها ، بل بالمعطيات والمادة المجموعة ، والتحليل والنقاش ، بما لا يمكن توافره في صفحات ثلاث أو أقل .

ثم حقيقة أخرى ينبغي إضاحتها هنا ، تتعلق بغلوقة عمل فاعل للعمل الذى قام به أبو ديب ، هي أن فاعل لا يقدم في مقالته ببديلاً عن نحو ما أعلن أبو ديب ، ولكنه يقدم تفسيراً لدوافع الخليل ، من حيث إنه استبعد أن يكون الخليل قد وضعها للتشاك والمناق ، وأنه لا بد له من خلية كان يتعاملها بوضع هذه الدوائر . وإذن ، فهو لا يند نظام الخليل ، ولا يستبدل به غيره ، بل يفسره ويظهر العوامل المسكنة وراءه ، والدوافع الخفية إلى وضعه . وهكذا تتسع المقاربة بين علمى الرجلين من حيث الحجم والمقام ونوع المخاطب وطبيعة المعالجة ؛ وهى فروق جوهرية جرى تنقيها في ألفاظ من براعة اللند ومهارات الصياغة ، لكن وضعها في الحسبان يوشك أن يغنى أكثر ما وجه إلى فاعل من ملاحظة . وفيها يلي لمطة لذلكم ويان .

للحقائق : « هذا هو التفسير الذى لم يأت إليه فاعل بهلا ، مع أنه تفسير غلط العلم وغلط المصطلح . أمة درجة أكبر من اللامبالاة والمنهجية » (ص ٢٧) . وفيما على سرعة أبو ديب المتسلطة تراه يفتى لنا أن نطرح عليه بكل الصلح سؤالاً يقول : « أمة درجة أكبر من النصف والتصلح ؟ » .

هل أن رجح الأصل في مصطلح « العروض » إلى عروض الحجمة أو بيت الشعر ليس فنياً يؤخذ به لين ولغلي . ودوياً على الجمل والمجمة ، كل ما تنص به العرب ، ليس من جانبها اختصاراً ولا تحجاً ، وليس في حق العرب علماً وشكراً . وأبو ديب نفسه يقرر أن هذا المصطلح اقترحت له لفصوات عدة ، وإن سارع فناقض نفسه خصيصاً من أجل المجرى على فاعل ، متعاً فيه بأنه لم يأت بالالتفسير العروى المجمع عليه . ولا أدري كيف يستقيم حصول الإجماع مع وجود اقتراحات بفسورات عدة ؟ وإذا كان أحد هذه البفسورات هو في نظر الكاتب أكثرها دلالة ، وكان أحد التفضيل هنا على بابه - فمعنى فلك أن البفسورات الأخرى ليست عارية من الدلالة . وكذلك يقر أبو ديب بأن فاعل ولين كان كلاماً في ما أخذ به متعاً وليس يمتدح . وقد رجح هذا الاختيار عندها - فيها نصب - أن أكثر مصطلحات العروض ذات صلة مباشرة بالجميل والمجمة ، وحسبك مصطلح « البيت » نفسه ، ومصطلحات أخرى كثيرة ، كالإقواء والإكفاء والسناد والأسباب والأوتاد والمضراع .

هذا ، وإن استدلال أبو ديب بعلم ورود هذا المعنى في كتاب العين على نفي علم الخليل به لا يسلم له ، إذ يلزم - أولاً - لصحة هذا الاستدلال أن يمرر الكاتب تاريخ تأليف كتاب العين وتاريخ اختراع الخليل لعلم العروض ، ليستبين السابق من اللاحق . أما وثمة احتمال وارد أن يكون أولئك كتاب العرب سابقاً ، فإن الاحتمال - كما يقول الأصوليون - بسط الاستدلال . كذلك يلزم لصحة هذا الاستدلال أن يكون الخليل قد جاءه العلم بالمقالة جلة واحدة لدى بلوغه من التمييز والطلب ، وأنه أمضى سائر عمره بعد ذلك لا يستبعد طريقاً . ولزم لصحة الاستدلال ، ثالثاً ، أن يكون على علم يقين بأن خطوط كتاب العين قد بلغنا كاملاً لم يجر منه حرف ، ولم يطره تحريف أو تبديل أو سطر . هذا إذا ضرينا صمغاً عن كل ما أثبت من شكوك حول صحة نسبة كتاب العين كله أو بعضه إلى الخليل ، وهى نسبة كانت موضع خلاف بين أهل العلم في القديم والحديث . أما وعدة المحاولات قائلته تطل برأسها فإن السمسرة والتماس العذر هما أولى بالتغليب . والخطأ في المعنى غير عند الله والناس من الخطأ في العبرة . فانظر كيف سارع الكاتب إلى التذبح في الرجل ووصمه بالاندفاع والشرور ، وبأكبر درجات اللامبالاة والمنهجية ، لاجتهاد ساقه في مسألة خلافية ضيقة ، وكان فيه متعاً وليس يمتدح ، ومع ما هو ثابت يقيناً من أن عدم اطلاع على كتاب العين لم يكن من إحسان إعمال .

(٢) فرق ما بين مقالة فاعل وكتاب لي ديب :

ينبه أبو ديب إلى أن مناقشته لتفسير فاعل لعمل الخليل « مينة على تحليل دراسة لخليل للتفسيرية نسبياً ، التي كتبها في دائرة المعارف الإسلامية (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة ، تحت عنوان « عروض » (ص ٢٤) ، كما يذكر أن فاعل نشر كتاباً مستقلاً

(٣) مسألة لزوم العلة :

قال أبو ديب :

هذا دون وهي مه (دون أن يتحول منها إلى الشر نفسه) قلت :
نعم ، فهو يفسر لنظام الدوائر وليس لأحد أن يلزمه بما لم يلزم به
نفسه . (ص ٤٠٩) .

وبعد ، فهذه نص صحيح من أبي ديب قل أن يوجد له نظير في
التحريك . إن قابل يعلن أن مهته هي تفسير نظام الدوائر فيهم بأنه
متعلق بنظام الدوائر ، وهو يسجل في أثناء تفسيره مفارقة الاشكال
الدائرية للأشكال المستقيمة ، مما هو معلوم للناس كافة ، فيقال إنه
ذكر ذلك تلقائياً فلو لم يشر إليه في مازق دون وهي مه .

وهو إذ يواصل تفسيره لنظام الدوائر فيهم بأنه يفسر عمله كله حل
هذه الدوائر وكان قابل ليراد أن يشرح بدلاً جديراً لنظام الحل حل فلم
يقض كما أراد غيره .

ألم أقل إنه نص صحيح ؟

وجدير بالثبوت أن المفارقة المكتبة بين الشكل الدائري للبحر
والشكل المستقيم كانت هي المجال المفضل لأب ديب ، حتى يظهر
قابل بصورة التنقيص الجليل لبوليات العروض . وتلخص قواعده
هذه اللعبة الصعبة لن يتعلمها في ما يلي :

حيث توجد المفارقة ، ويكون كلام قابل ومناقشته مسجلة على
الشكل الدائري بحكم ماوسه ثقافته من غلبة ، لمجول أبو ديب أن
يستغل المفارقة وينقض عليه في مناقشته باستحضار الشكل الشعري
للمستعمل . وثمة عشرات الأمثلة على ذلك ، نسوق منها - على سبيل
الإيضاح - المثال التالي :

قال أبو ديب : « يقول قابل إن هناك سبعة بحور بسيطة يمكن
تركيبها نظرياً (قلت : لاحظ قول قابل : « نظرياً ») من تكرار
تتميزات سبع بركاتها التي ، وإن هذه البحور السبعة مطلقة في
المعنى (completely identical) بالبحور السبعة (النواصر ،
الكامل ، المخرج ، الرجز ، الرمل ، المقطع ، المشدود) التي
استعملها الشعر الفصيح . قال أبو ديب : « ولي هذا القول من
الحط ما يسمح بتشكيك جديدي على قابل ، لا بدته فقط ، فالنواصر
لا يلتفت في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء الفصاح) من
تكرار التفعيلة مفاعلتين ، وشكله السدواثري يختلف عن شكله
الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (صواو)
(قلت : لاحظ إضاح أبي ديب على « الشكل الشعري ») .
« وتسرع قابل في إطلاق الحكم بدافع من الحماسة لإظهار صحة
تفسيره شره مؤلف لا يتوهم في بحث متعمق » (ص ٤٠٩) .
(قلت : كذا يتجاهل الكاتب تقييد قابل للمناقشة بأنها على المستوى
النظري . ثم إذا هو يذكر مفارقة تعنيان الضرب والعروض في النواصر
للمستعمل لشكلها في الدائرة ، وكأنه يكشف سرًا لم يتح فاض مغاليته
وكتشف خيئه إلا له) .

هذا ، وطول بنا لنظام لروحي إلى استمراره جميع الأمثلة بما
يدخل تحت هذا الباب . لكن الجدير بالذكر هنا أن مناقشة قابل
للأجزاء المكونة لنظام الدوائر بما يرد عليها من زخافات وحيل ، على
الرغم من أنها تستند مشروعيها ما قصد إليه قابل ، كانت ذاتها
موضوع السخرية من الكاتب ، « لا يتضح في قابل من مقفلة باهرة على
توهم الصولات الشبيهة » (ص ٣٨٨) . ويستين من ذلك أن

« يقول قابل إن اللاميل لجذرية تغيرها الإيضاح يجب
أن تظهر لا حراً بل بنظام وبشكل نفسه ، وفي
الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة - وهذا
توحيد تنصه الدقة - فمن اللاميل ما يظهر ابتداء
(أول البيت) ، وهو غير لازم (المرحم والمزعم) ،
والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول من
القصيدة حين تكون هناك تفعيلة مفاعلة بين العروض
والضرب » (ص ٤٠٨) .

كذا يقول أبو ديب : أما قابل فيوضح حدود مهته فيقول
ما نصه : « لا يتسع المجال هنا لإيراد قائمة مفصلة بجميع الملاحظات
والعمل . فلنزيد من التفصيل المختصرات العربية في علم
المروض . وساحل هذا أن قابل ذكر القاعدة وأصل في أمر
الاستثناء على المصادر المروضة . فهل كان مطلوباً منه أن يكتب متنا
في المروض ؟ وهل هذه مهمة مفارقة تشغل حيزاً محدوداً في دائرة
للمعارف ؟

(٤) قابل ودوائر الحل :

يقول قابل في مقالته ما نصه :

« لقد قام كاتب هذه المقالة (يعني نفسه) بتجليل
جميع الأجزاء التي يتشكل منها نظام الحل ، لم يكن
التوصل بذلك إلى الجواهر المفضية لنظرية
الدوائر » .

تلكم هي الغاية التي رسمها قابل لنفسه ، والحدود التي حددها
لمهته . وهي تحليل الأجزاء الثمانية التي تكون دوائر الحل ، وتفسير
نظام الدوائر لكشف الملة وراء توزيع الأجزاء والبحور في الدوائر على
هذا النحو المخصوص . وإذ هو يفسر نظام الحل - كما ذكرنا من
قبل - ولا يتفاد ولا يستبدل به غيره ، كما أنه يدرس نظام العروض
المرى وليس الشعر المرى . ومن ثم غلبت مقالته تماماً من أي شاهد
شعري . وعلى كل من يتعرض لمقالته بالشرح أو النقد أن يحاكمها إلى
هذه الغاية ، لا يتعداها إلى غيرها .

وعلى الرغم من وضوح هذه الغاية من كلام قابل وضوحاً ليس معه
شبهة ، نجد عند أبي ديب هذا النص الصحيح الذي يعمل من الغاية
التي حددها قابل لنفسه تجمة عياكمها جاً ، فهو - في رأيه - متعلق
بنظام الحل تماماً لقرعة في المازق ، وأسأله إلى حال من اهتمام
الوحي . قال أبو ديب : « إنه (يعني قابل) يتعلق بنظام الحل
النظري الذي طوره الحل . ويقع قابل بسبب ذلك كله في مازق لم
يدرك أبعاده (قلت : أي مازق يريد ؟ لست أدري) . أول بعد لهذا
المازق أنه يوجه نقداً لدوائر الحل على أساس أن معطياتها تتفرق
المعطيات الشعرية بسيطة . « قلت : أشهد أن قابل لم يذكر ذلك على
أنه نقد موجه لنظام الحل ، بل ذكره في معرض الوصف والتسجيل ،
تمهيداً لما سيؤول به من تحليل وتعليل) لكنه دون وهي مه (قلت :
كذا ، وكان الرجل قد تحيطه الشيطان من لسان) يعني أسس عمله كله
على هذه الدوائر (قلت : وهل قال قابل شيئاً غير ذلك ؟ تكيف يكون

النظرى هو مجموع المقاطع (مقاطع) المحايدة حول القلب الإقنابى لإنتاج تضييلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع . ويدهى قليل يسرع ملحق أثناء ضمن هذا الشرط لا نستطيع أن تشكل إلا التضييلات الآتية . (قلت : تقرأ من الشمال) .

1 - $\forall x, x \forall$

2 - 44xx

(في الطباعة (٧٤٧) ولا شك أن هذا خطأ مطبعي)

3 -xxv<,xv< x

٧٤-٧٧-٧٧-٧٤ (انتهى الاقباس)

قال أبو حبيب : « وما يقوله فليل هنا لا أساس له من الصحة ، فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنه ضمن الشرط للمحدد يمكن أن يتج عدد كم من التفضيلات ، بل بعضها مثلا لا استبعاد :

Y LXXX

Y 4 Y X X

Y₁X₂Y₃X₄

XXXXY 1

xyxy₂

Y X Y Y L

xxvv

(انتهى الإقبال من ص ٤١١) . ولنا عليه تعليق :

إن الغالطة تبدأ فيما سبق من كلام بتسوير مهمة فليل على خير ما جدد فليل لئله ؛ فلك أن أبو ديب يتطوع من عند نفسه بتحديد لكمة فليل. ثم ينسب إليه قتلا :

« يحول قابل تركيب نظام يدعى أن مطياله هي ذات مطيالت نظام الخليل ». وأبو حبيب يحول أن يعمل من هذه الصياغة للمرحمة معادلاً لقول قابل « إن كاتب هذه المقالة (يعني نفسه) قد قام بتحليل جميع الأجزاء للكونة لنظام الخليل بهدف التوصل إلى الجواهر الخلقية انظر في الدوائر » P. 674.

يبد أن الفارق بين العيارين جد بعيد للمثل. إن قليل يرد أن
يعزل في بساطة إته يرد أن يضر نظام الدوائر عند الحليل لا أن يركب
نظاماً نظرياً من عند نفسه ، تسجد معطية بمطيات نظام الحليل .
وينشأ عن الفارق بين الصاحيتين أن كل ما يورده فليل محدود جله
الضاية ، لا يمحوزه إلى بناء نظام نظري تجريدي يفتح الباب
للاحتالات الرياضية التي يبطيتها لا تقف حد . واذا ،
فليس يصحيم قول أي :

٧- في الشرط الأساسي لنظام التقدير (يعني نظام فابل) هو مجموع المقامع المحبذة حول المبدأ الإجمالي لإنتاج قيمتات يشترط فيها أن المحصى أقل من ثلاثة مقامع أو أكثر من خمسة مقامع، (٤١١). إن ما ذكره في هو الشرط الأساسي لنظام فابل، ولكنه الشرط الأساسي لنظام المحلل كما فهمه فابل. وبهذا القيد ينبغي أن يفهم قول فابل: «إنه لا يمكن أن تستثنى من (p. 675)». إنه لا ينبغي أن يفهم ما ذكره، أو أكثر ما ذكره (p. 675). إنه لا يستعنت هنا مع اختلاف رياضية مفترضة. ولا عن قرون عام

جميع أحكام أبو ديب وما بنى عليها من ملاحظ عقلية وسخرية في هذه المسألة يقيم باطلا لانفكاك الجهة ، فنأمل !

(٦) المغالطة في الاستدلال :

تكدس تكون الغلظية على المصبغة الغالبية على أكثر الأقسام الاستدلالية التي يستخدمها أربوب في جداله لسانيته - ولا سيما - فابل - في عرضه لقرصه الذي يقرره . يد أن البيان المتصل لهذا الأقرع قد تضمنت الدخول إلى جوهر المؤتمر الصحفي ، وإيداع الوثائق في ماقم عليه من أسس وقرارات قرصية ولسانية و (11) ، وفي ما استحق هذا العرض أن يكون بديلا جديرا لعروض الخليل ، كما ورد في عنوان الكتاب وتضامينه . وتلك مناقشة تقول ، وهي موضوع للدراسة آتية لا ريب فيها إن الله . وحسبي هنا أن أوضح ما أعنيه بالمناقشة الاستدلالية ، وأن أظهر أن أرواحها مختلفة . ضاريا على ذلك ، من الأمثلة ما يوضحها . وبين أن هو يختلف

تقع المظالفة الاستدلالية عند أبو ديب في حجاجه لقليل ، حين يعمد إلى ما يورده قليل من مقدمات صحيحة فيستخرج منها نتيجة فاسدة لا تلزم عنها بالضرورة ، ثم يحل من هذه النتيجة الفلسفة مقدمة وأصلاً ويستخرج منه ما شاء من الملاحظات التقديرية المرجحة إلى فاهل ونظيرته . لما ملحه في توليد النتيجة الفاسدة من المقدمات الصحيحة قد جاءه حل ثلاثة أنواع :

(١) توليد منطقي . (٢) توليد رياضي . (٣) توليد لغوي .
وما هم ، في أمثلة ثلاثة نحتية ما هم ، الحصر والاستقصاء :

(١) التاميد المطلق :

(من التبر والزحاف والأوتاد والأميـاب)

قال أبو حبيب : « لعل النقطه التاليه أن تظهر بجلاء أنه خطأ تفسير
فأبل . يفترض فأبل أن الخليل ميز مواقع النثر بتسبيحها أوتادا ، وقرر
أن الزحلاف لا يصيرها . ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصير
الزحلاف هو موقع للنثر » (ص ٤٣٠) .

وأوضح أن هذا قياس فاسد ، وأن النتيجة التي استخرجها أبو ديب من مقدمات فاعل الصحيحة لا تنزله بها . ولكنه أخذها ودعى عليها من الملاحظ والمنفرد التقليدي ما بين أي أفا صدأ الناس فرسده إلى أن فاعل قولهم العروضيون (فليس له قول له وحده) أن الزحف لا يصحب إلا الأسباب ؛ فإنه إذا كان زحفه فاعل لا يقع إلا في سبب ، ولا يلزم من ذلك البتة أن كل سبب لابد أن يزاحف ، وأما لا يزاحف من الأسباب لابد أن يكون متبررا . وحده المتعاقبة الظلية لا تسلم لأبو ديب إلا إذا وجد في مقدمات فاعل مقدمة تقول : لا يزاحف من الأسباب فهو دقة ، ومعهما !

(٢) التوليد الرياضي :

(عن موقف قليل من نظام الخليل) :

نورد المثال الآن في معرض التذليل على استخدام التوليد الرياضي في المغالطة الاستدلالية عند أبو حبيب في مناقشته لقائل :

قال أبو ديب : « يحلول غليل تركيب نظام يدهى أن معطياته هي ذات معطيات نظام الحلل ، وقرر أن الشرط الأساسي لنظامه

يتعلم النظم العروضية في السنة السادسة ، بل يفسر نظاماً عروضياً
يعينه هو نظام الخليل ، في لغة يعينها هي العربية
الغريب أن أبو ديب يترك ذلك جيداً ، ويضع عنه عبارة قاطعة
تقول : « وهذا التصفيد » (يعني الذي ذكره فاهل) ينبع من استغراه
ما قدمه الخليل فعلاً . قلت : سبحان الله ! وهل ادعى فاهل لنفسه
غير ذلك ؟ لكن أبا ديب يضيف للمعارة شيئاً يقول فيه : « وليس
هناك من مبرر نظري لا اشتراط تأليف الوحدة الصغرى من ثلاثة
مقاطع » (قلت : وهذا من عند أبو ديب زيادة وفضول لا يجاسب
عليها فاهل) . ويستين من ذلك كيف عمد الكاتب إلى وضع كلامه
على أفواه مخالفه ثم مؤاخذهم بما وضعه على أفواههم من كلام .

(٣) التوليد اللغوي :

(من التبر اللغوي وتفسير فاهل)

بقي أن نضرب مثلاً للمغالطة الاستدلالية باستخدام التوليد
اللغوي . يدعي أبو ديب أن فاهل أقام تفسيره على دراسة للتبر
اللغوي . وقد أكرم فاهل بدماره هذه على جاري عهده ، ثم أورد على
أساس من هذا الادعاء عدداً من المقطع في حق فاهل وحز تفسيره ،
استفردت من كتابه ثمان صفحات (ص ٤١٨ - ٤٢٥) ، على حين
لا يجوز نص فاهل الذي اعتمد عليه في دمواه التي عشر سطراً من
تقصير السطور (حيث تنقسم الصفحة في دائرية المساريف إلى
عمودين) . (P. 674) .

وليس بي إلا أن أفضل القول في هذه المسألة : فلذلك مناسبة
مسلحاً - كما وعدت - في قابل باذن الله . لكن الذي هو بيان وجه
المغالطة في الطريقة التي ادعى بها الكاتب على فاهل أنه يقيم تفسيره
لنظام الخليل على أساس من دراسة التبر اللغوي .

قال أبو ديب : « يقول فاهل إن الخليل استخدم عدداً من الكلمات
الفعلية لتمثيل مكوناته الوتد - سبية . ويرى فاهل أن الخليل
استخدم هذه الكلمات لأنها تنحصر الكلمات التي يمكن أن تنطق
بذاتها . والكلمات المذكورة فيما لفاهل تتميز بشيء يتعلق بالتبر
الواقع عليها . فالسببان (قد ، لك) لا يمحلان تبراً خاصاً بها في
التبر ، بل يمحلان ذاتيتها فيما للكلمات التي تسبقها وتلوها : أما
الوتدان (لقد ، ولت) فلهما يمحلان تبراً خاصاً بهما ، يقع عليهما
يا محملين متعاكسين (- - - ، - - -) . (ص ٤٢١) .

قال أبو ديب محلفاً على عرضه لكلام فاهل : « هوحي فاهل هنا بأنه
يعني تفسيره على دراسة للتبر اللغوي وخواص الكلمات ذاتها . فهو
يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لقد) لها وظيفة تبرية محددة . والوظيفة
التبرية ، أو بالأحرى الطبيعة التبرية ، في نظره مطلقة : أي أن
الكلمة لها هذه الطبيعة حيناً وجدت . وهذا كما يتجلى بسرعة هو
أصح أسس عمله جلورية . لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة
يصبح نتائجه على أساس من دور الوتد فقط . والكلمة شيء والوتد
شيء آخر ، إلا أن فاهل يفتق في رؤية الفرق بينهما (ص ٤٢٢) .

والآن ، فلنستقر أولاً إلى قول أبي ديب « هوحي فاهل هنا
بأن ... » . وإذن ، فالذي أقام عليه الكاتب نقداً استفردت ثمان
صفحات من كتابه إنما هو حي استرحله هو من كلام فاهل ، ومن ثم
فهو المشلول عنه وحده . والحق أن ما يسميه الكاتب حياً ما هو إلا

توهم : ذلك أن فاهل لم يزد على أن ردد ما يشيع في المصنفات
العروضية من التشليل للأوتاد والأسباب والتواصل بكلمات من
العربية ، من مثل جملتهم الشهيرة : « لم أر على ظهر جبلين مسكنين .
لكنه حاول أن يفسر هذا التشليل تبراً لمعرة موقع التبر على الأوتاد بما
هو أوتاد ، وليس على هذه الكلمات بعينها . وحديث فاهل من أوله
إلى آخره ينصرف إلى تبر الأوتاد في البحر ، لا إلى التبر اللغوي ، بلليل
بسيط ومباشر ، هو أن مغالطة فاهل تخلو خلواً تشاً من أي شاعده
شعري ، وأن مدار القول عنده هو على نظام الدوائر وحده ، وتفسير
هذا النظم .

وهذا الأمر واضح وضوح الشمس في نهار صيف قاطط .
لكن أبو ديب يستبسط بطريق الوحي (أي بالتوليد اللغوي
السمائتي) نتائج ذات خطر هي :

(أ) أن فاهل يقيم تفسيره على أساس دراسة التبر اللغوي (قلت :
ولست أدري أين مكان هذه الدراسة في مقالة فاهل ؟) .

(ب) أن الطبيعة التبرية للكلمة التي ضرب بها فاهل مطقة .
(قلت : وقابل ببيت هذه الطبيعة التبرية المطقة للوتد بوصفه
وحدة وزيئة لا للكلمة التي يستعملها للتشليل . كما أن هذه
الطبيعة ثابتة عند اللوتد داخل النظام الدائري أصالة . وكل
زحاف لا يد لتفسيره تبراً من الرجوع إلى شكل البحر في
الدائرة .

(جـ) أن الكلمة ما هذه الطبيعة حيناً وجدت .
(قلت : وفي التعليق السابق رد كاف في تنفيذ هذه النتيجة : إذ
الطبيعة التبرية ثابتة للوتد لا للكلمة الفعلية ، بالشروط التي
سلف بيانها) .

(د) أن هذا الأمر هو أصح أسس عمله جلورية .
(قلت : لا أدري ما يشير إليه الكاتب باسم الإشارة « وهذا » ،
وأي أمر يعني ؟ وربما جاءت العبارة مجعلة عن عمد) .

(هـ) أن فاهل سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة وصاغ نتائجه على
أساس من دور الوتد فقط .
(قلت : يستين عما سبق أنه لم يكن ثمة تركيز على الكلمة ولا
نسيان لها . ودور الوتد وحده هو المقصد والأساس) .

وهكذا يتجلى لنا ما في الاستدلال السابق وغيره من مغالطة ، على
الرغم من أن فاهل نص بمعارة ضمنية للدلالة على أنه إنشأ أوتاد التبر
الشعري لا اللغوي ، وأن هذا التبر الشعري في تصوره قد استيقظ نظراً
الخليل لدى سماعه للشعر منشداً ، فقام بتوليد وتعميده في صورة
الدوائر الخمس (P. 674) .

وإذ يتبين لنا ما تبين ، نترك أي ظلم حلق بفاهل على يد أبي ديب ،
وأي هرم هش من الطاعن والمناقد رتبة الكاتب على المغالطات وتحريف
الكلم من بعد مواضعه ، وأي طغ من المفاقتة جازو فيه الكاتب نخطئة
الرأي المخالف ونقده إلى الإصمك بتلابيب صاحبه ، ونعته بما لا
يرضى من القول ، على نحو يحيط بالحجج العلمي في كثير من الأحيان
إلى صريح السبب .

وإذا كان ذلكم لا يجوز لكاتب وإن كان على عجة الصواب ،
فكيف به والصواب منه بعيد بعيد .

كلمة خاتمة :

أقول قولي هذا لا لأضي عن تفسير فليل كل خطأ ، أو أيرته من كل نقص ، فالحق أن فيه من المنوات وتجاوزات العبارة ما مهد السبيل لأبو ديب حتى يفعل به ما فعل . وليس من همي الآن أن انتصر لفرض فليل على فرض الكاتب ، إذ إن كلا الفرضين عندي ليس على شيء ، وسنتين عن ذلك بكل الوجوه الممكنة في مقال قدم إن شاء الله . لكن ثمة أموراً نحسبها فوق المشاحة والجندال في قضية فليل وأبو ديب :

أولها : أن ثمة لاحدا أفاد من سابق ، بقرينة التاريخ ودليل الإجماع .

وثانيها : أن اللاحق قد قصد عاصدا إلى إخضاع كل حسنت السابق ، وإلى تجلية الأخطاء وإيرازها ، وإلى اختلافاها من علم إن لم توجد .

وثالثها : أن اللجوء إلى ضروب شتى من التحريف والمغالطة لدى مناقشة اللاحق للسابق ثابت يفيق .

رابعها : أن الصواب قد جانب اللاحق في أكثر ما وجهه إلى السابق من مأخذ وملاحظ .

خامسها : أن لغة الحجاج العلمي قد تحافت عما ينبغي لها من توفير أهل العلم والتماس العذر ، وإزالة العثرة ، وحمل التصومع على أحسن عملها الممكنة . ويزداد الطين بلة حين يفتن ذلكم بتزيكية النفس ، والإعجاب بالرأي .

وأحسب أن هذه الظاهرة الأخيرة هي من أخطر الظواهر التي يثيرها كتاب أبو ديب ، فالذي لا شك فيه أن فليل صاحب فضل لا ينكر على هذا الكتاب ، وأن إفادة الكاتب منه ثابتة في حقه يقين ، وإن خالف عن تفسير فليل ، واستبدل به ما ظنه خيرا منه . وإذا كان عما يرضى أبو ديب أن يقال إن تفسير فليل وخطأه محض ، وأن بديله المقترح و«صواب» محض ، فقد نقوها من قبيل التسليم على مذهب الجدل . ومع ذلكم يبقى أن وخطأه فليل جزء لا يتفصم عن «صواب» أبو ديب ، بل إن فضل وخطأه للزعم على «الصواب» للدعي ثابت لا يعرض له إنكار . هذا ما نقض به بداية العقل ، وما أخذ به أسلافنا أنفسهم من آداب الجدل والمناظرة ، وما كادت أن تسبنا إياه حضارة هذا الزمان المجيد ، رضى الله عن الإمام الشافعي إذ يقول : وما ناظرت أحدا في مسألة إلا سألت الله أن يظهر لي وجه الحق فيها ، لا أبالي أظهره على لسانه أم على لساني .

المواضع والمراجع

- (1) موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية ، القاهرة ، ١٩٦٨ . وقد ظهرت الطبعة الثانية في ١٩٧٨ .
- (2) كل المتقول في هذا البحث هي من الطبعة الأولى للكتاب ، بيروت ، ١٩٧٤ . وقد أقرنا - تنقيها - النص على الصفحات في متن البحث .
- (3) ظهرت محاولة مهمة بعد كتاب أبو ديب هي البحث الذي كتبه أ. عبد الملك بمتران :

"Towards a New Theory of Arabic Prosody"

وقد نشر البحث في المجلد الثامن عشر والتاسع عشر من مجلة مكتب تنسيق التعريب ، الرباط واللسان العربي ، وفي البحث عرّض وتقدم موجزان لفرضية أبو ديب .

- (4) إذا شئت الدقة فإن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين لا فرضية واحدة . ويكاد كل منها أن يكون مستقلا من صاحبه فاما
- وفي لفك التمام تفصيل لذلك إن شاء الله .

- (1) بلخطة داليد أبركروسي في مقال له بمتران :

"A phonetician's View of Verse Structure"

أن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النطقية في الشعر إلا القليل من العناية . وربما كان ذلك - في رأيه - هو السبب في حصر علماء الصوتيات والمعرضين جميعا عن الوصول إلى كيان معرق مشترك في هذه المسألة . ومن ثم يعطى أبركروسي أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية . انظر :

D. Aber Crombie, "Studies in Phonetics and Linguistics", Oxford Univ. Press, 1965, P.16.

- (2) «الشعر العربي» : غزاه ، وإشاده ، ووزنه ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ .
- (3) دفعية الشعر الجاهلي ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، ١٩٦٤ . وظهرت طبعة الثانية عن دار الفكر ببيروت ومكتبة الخليلي بالقاهرة ، ١٩٧١ .

مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع

تأليف : توفيق الزبيدي
عرض ومناقشته
أحمد طاهر حسنين

للقارئ العربي أن ينع نفسه ووطئه وأمه كلما أطلت على الفكر العربي شمس كتاب جديد ، أو قيس من تأليف يضيء لنا عراب التراث . . وبالمثل ، فإن الباحث في التراث العربي يعيش نفساً وروحاً وفكراً حين يرى المطابع وقد دفعت بالمؤلفات العربية واحداً تلو آخر لتسمع الدنيا بأسرها ذلك الصوت الأصيل الذي ما يزال نابضاً وحياً ومتناغماً لأجدادنا العرب الأوائل .

من هنا كانت سعادتي التي لا تحصى وأنا أقرأ هذا المؤلف - قيد العرض - عن التراث النقدي ، لباحث متميز وأخ كريم نجمتما به صلة الرحم التي تستمد جذورها من معتقد عربي ثابت لا يتجزأ .

وإذا كان من كلمة عن المؤلف فهو الأستاذ توفيق الزبيدي من مواليد ١٩٥٣ بتالة (الجمهورية التونسية) . وهو حاصل على شهادة التمتق في البحث سنة ١٩٨٤ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ، ويدرس حالياً بدار المعلمين العليا بسوسة (الجامعة التونسية) . وقد صدر له : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤ .

وهذا الكتاب أساساً قد قُدم في شكل دراسة لنيل شهادة التمتق في البحث « في إطار المرحلة الثالثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس بإشراف الدكتور حمادي صمود . . وناقشته لجنة من الأساتذة عبد القادر المهيوي وتوفيق بكار وحمادي صمود بتاريخ يونيو ١٩٨٤ . ويقع الكتاب في تمهيد وثلاثة أقسام :

التمهيد (٤ صفحات) وي طرح فيه الباحث مفهوم الأدبية وصلتها بالآداب .

ويعد التمهيد يحى عرض الكتاب في ثلاثة أقسام : القسم الأول : جدلية الظاهرة (صفحات ٨ - ٥٢) .

القسم الثاني : تمجيد الأدبية من خارج النص (صفحات ٥٣ - ٩٠) .

القسم الثالث : تمجيد الأدبية من النص (صفحات ٩١ - ١٦٩)

وفي القسمين : الأول والثاني حرص المؤلف على ذكر خاتمة فحوص فيها أهم التقاط التي سبق عرضها ، على حين جاء القسم الثالث غفلاً

عده في الحقيقة صجالة موجزة جداً عن المؤلف استحيته من المطبوع على غلاف الكتاب الذي تقوم بعرضه . وإذا كان لنا أن نضيف إليها جديداً فهو أن كتابه « أثر اللسانيات » قد عرضه وعلق عليه الدكتور عمود الريبي (مجلة فصول مع ٤٤ عدد ٣٣ يونيو ١٩٨٤) الحادثة في اللغة والآداب ، جزء ١ صفحات ٢١٧ - ٢٢٢)

وإذا كان علينا دائماً أن ننصاع لتصح حجة الإسلام الغزالي في علم الارتكان إلى معرفة الحق بالرجال ، بل على العكس معرفة الحق أولاً لتعرف أمه ، فإن هذه المقولة كانت بالنسبة لي إرشاداً أعانني على تصور عدة خصائص في شخصية هذا الباحث تحم على الموضوعية تسجيلها في نهاية هذا العرض لا في بدايته .

وكتاب الزبيدي : « مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع » كتاب حافل ومشوق ومثير . فمن الناحية الشكلية يقع الكتاب - عدا صفحتي العنوان والفهرس - في ١٩١ صفحة من القطع المتوسط ، وهو منشور سنة ١٩٨٥ في دار « سراس » للنشر بتونس ، وذلك ضمن سلسلة (تجليات) التي يديرها الدكتور حمادي صمود .

الناصر التي تجعل منه أدبياً ؛ وهذه الخصائص هي التي تعنى « الأدبية » .

هذه الناصر وغيرها توجد منفردة في أحكامنا النقدية ، وتجميعها لا يتم إلا بتلاقيها ؛ شأن إدراك الظاهرة نفسها ؛ يبدأ بالحس الخالص ثم ينتهي إلى المرة العقلية الشاملة .

وهذا ما حدث بالفعل منذ نقد الجاهليين الذي انتهى بداية على الذوق النظري لا الفكر التحليلي ، ولهذا فقد جاء حكماً غير محلي وغير مشفوع ببيتهات ، بالإضافة إلى ما يخرجه من أحكام تقديرية تتراوح بين الانفعال الشعوري الآلي ، والحلابة العقلية الموجزة ، وكذلك النظرة البلاغية العقلية المحيطة .

وقد وضع الباحث يد على ثلاثة أوجه جدلية تشكل أهم المستويات لإدراك الأدبية ، وهذا الوجه هي :

أولاً : انفعال شعوري يرتكز على تقبل النص ، ويؤدي إلى لذّة عيشها النص عند القارئ .

ثانياً : تفضيل نص على نص أو أدب على أدب .

ثالثاً : تحليل وتقييم يتعديان مرحلة الإحجاب ، وهذا - في رأيه - أرقى الوجه وأعلماً درجة في الإحاطة « بالأدبية » .

وهو يرى في هذه المراحل مستويات فكرية لتحديد الظاهرة ، لا يجدها تتبع بالضرورة خطاً زمنياً مضبوطاً ، لأنها مجرد مواقف تنوفاً على تطور التفكير النقدي في تصور « الأدبية » .

وتتشغل المستويات الثلاثة (الانفعال ، والتفاضل ، والتأصيل) اهتمام الباحث ، ومن ثم تستحوذ على القسم الأول كله .

يوضح الكاتب كل مستوى على حدة ، فللمستوى الأول ، وهو مستوى الانفعال أو تقبل النص ، هو - من وجهة نظره - أول موضع لرصد « الأدبية » ، وقد أطلق عبارة « التلذذ الأدبي » على ما يجده النص من وقع لدى القارئ .

ويروح الباحث يتلمس الشعور بهذا التلذذ لدى النقاد القدامى محاولاً معرفة المظاهر الحركية أو الإجراءات الفعلية التي يثيرها هذا الشعور . وقد وجد أن هذه المظاهر أو الإجراءات تنحصر في : الإجماع ، حين لوأى الرسول (ص) عندما سمع كعباً يشد ، أو الضرب بالرجل ، كما ضرب الوليد برجله طرباً ، أو البكاء ، وهو شكل آخر لإظهار الشعور بالتلذذ عند سماع نص ما .

والباحث هنا يأخذ على النقاد القدامى وقوفهم عاجزين عن تحليل أثر النص في القارئ ، ومن ثم يحيزهم من استكناه سر الجوده في نص ما .

ومن هنا جاءت معرفتهم للجوده من هذا المنظور معرفة غامضة بعيدة عن التحليل الموضوعي ، لأن الذوق وحده كان المحك الذي اعتمدوا عليه غاية الاعتماد . وهو يستند في رأيه هذا بما قاله الأمدى من « أن من الأشياء أشياء تحيط بها العرفه ولا تؤذي الصفة » .

للمستوى الثاني هو مستوى التفاضل ، وفيه كان الفكر النقدي موجهاً إلى نوعين من التفاضل : أحدهما شاقلي يجري فيه التفاضل بين طرفين قد يكونان شاهرين اثنين ، وتقييمها كان يتم في إطار جماعي .

من عنوان الحاققة ، وإن كان قد ذكر في نهايته أيضاً بعض النتائج . وكان يتبع كل قسم بذكر المرواش . وبعد الأساليب الثلاثة أورد حاققة عامة (صفحات ١٧٠ - ١٧٣) ، ذكر بعدها مرواش القسم الثالث (صفحات ١٧٤ - ١٨٣) .

بعد ذلك أورد ثلاث قوائم (صفحات ١٨٤ - ١٩١) أولاً للمصادر ، وقد نبه إلى أن هذه القائمة المرتبة ترتيباً أبجدياً تصاحب قائمة الرموز التي استعملها طوال البحث . وثانية القوائم تحوي المراجع الحرة ، أما القائمة الثالثة فقد خصصها للمراجع الأجنبية . وسوف نرجع - وأبنا في هذه القوائم إلى ما بعد عرض الكتاب وفي نهاية الكتاب يأتي الفهرس في صفحة واحدة (ص ١٩٣) . هذا ويتخلل البحث عدد من الجداول والرسوم التوضيحية سنمثل عليها في حينها .

ومن حيث الطباعه ، فإن الكتاب كله حال من الاعتناء الطبعية خلواً تماماً لهذا إلا في حلة واحدة فقط (ص ٨٩) ، السطر الرابع من آخر الصفحة) حيث جاءت كلمة المبدى ملوطة وصحتها الجبد . هذا ذلك فإطباعه جيد ، وإخراج الكتاب ممتاز ؛ وهذا تنويه منا بجهد المؤلفات وتضافر دار النشر .

هذا من الناحية الشكلية . . . فإذا من الكتاب ومضمونه ؟

أرى من الأمانة العلمية - وإذاعة للحضار على هدف المؤلف - أن أعرض الكتاب بالطريقة التي أوردتها عليه مؤلفه .

في التمهيد ، يميز الباحث بين مصطلحي : الأدب والأدبية ؛ فعل حين يكون الأدب مجموعة المصوص التي يتوافر فيها الجبد التي تؤثر في القارئ ، فإن الأدبية أمر موجود حتى في هذه المصوص ، ولها صلتها بالقارئ الذي يكون قد اختار المصوص وفق بعد في معين .

والتفكير النقدي هو الذي ينقل الأدبية من الحفاه إلى الوضوح والتجليل ، وذلك من طريق طرح أسئلة مثل :

لم كان هذا النص كعباً ؟ ولم اختير ؟ وماذا يخطف من النص الملقى أو التاريخي أو الفلسفي ؟

لم نجمع معا نصوصا تختلف زمانا ومكانا وجنسا لمؤلفين مختلفين ؟ لم أثرت نصوص المتنبي في مجتمعه وفيما حتى الآن ؟ لم نستجيب نحن لنصوص أخرى ، على حين لم يستجيب لها مجتمعه الذي نشأت فيه ؟

هذه الأسئلة التي يطرحها التفكير النقدي تتطلب إجابات ، وإجابات عنها هي - في نظر المؤلف - الشيء الذي يطور مفهوم « الأدبية » .

وفي التمهيد يذكر الباحث أيضاً غايته من البحث ، ويعبر هذه الغاية في : التوصل إلى معرفة البنية الذهنية في إدراك « الأدبية » في التراث النقدي . وسوف أفضل القول في المنهج بعد الانتهاء من عرض الكتاب .

وبأن القسم الأول لينتقل جلية الظاهرة من خلال منظور استفراء التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري ، والمؤلف يتعرف سلفاً بصعوبة مفهوم « الأدبية » ، ويعدله غامضاً وغميراً وتجريدياً . وهو يلجأ إلى أن الأدب بما هو ظاهرة مألوف للجميع ، ولذا يسهل تصوره ؛ أما الصعوبة فإنها تكمن في البحث عن الخصائص أو

(وهذا أكثر صعوبة لأن التشابه أكثر بين أصحاب الطبقة الواحدة) وهذا النوع هو الأكثر تصاققاً بفهوم « الأدبية » .

تفاضل عرجي ، وترتيب على أسس كل الطبقات .

وأول من اتخذه الترتيب العرجي — في نظر الكتائب — هو الأصمعي في كتبه « فضولة الشعراء » . وفيه يتم بتزليل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو عرجاها .

والباحث يستخلص هنا للردد بالمقولة قللاً إنها اكتمال المجموعة ، وإن كانت مقاييس هذا الاكتمال غالبية على الأقل في طبقة الفحول ، أما في طبقة غير الفحول فهناك مقاييس أهمها : الكم .

والكم كان بعدد ذلالة على طول نفس الشاعر ، بالرغم من أنه ليس دائماً بالوسيلة للتموهة إلى الجودة ، ولذلك كان يضاف إليه المقاييس اللغوية التي لفرز لنا الكثير من المسيمات والمميزات التي كانت لها دلالات ؛ وذلك مثل : غلان حبة ، غلان أحيان شعره ، ليس شبه شعره شعر العرب .

ونظراً لاشتغال « فضولة الشعراء » على شعراء جليلين وخضرمين فحسب نجد أن هذا الإجراء قد أُرشد الباحث إلى استخلاص حقيقة مؤداها أن قياس « الأدبية » كان مبعثه المتناصت لغوية خاصة بالقديم ؛ وأصل هذا هو ما جعل النقد لا ينظر إلى النص الأدبي من جهة وقعه وجوته ، ولكن النص عنده جيد لأنه جليل ، وغير جيد لأنه غير جليل .

وقد تمثل هذا الموقف بوضوح لدى أبي زيد القرشي في « جوهرة أشعار العرب » ، وابن سلام الجعفي في « طبقات فحول الشعراء » .

ويوازن الباحث هنا بين الترتيبين : الداخلي والعرجي ومدى إسهام كل منهما في تحديد « الأدبية » ، ويتبين إلى القول بأن الترتيب العرجي للطبقات لا يعين على فهم « الأدبية » لأنه يتم بالإحصاء والرتب أكثر من تحليل الظاهرة الأدبية نفسها .

أما الترتيب الداخلي فهو — من وجهة نظره — أكثر تبيهاً في تحديد « الأدبية » حيث تظهر عوامل الاشتراك بين أصحاب الطبقة الواحدة التي هي أكثر دقة . وهذه العوامل قد أفرزت لنا حدداً من المقاييس أجعلها الباحث في شؤن :

مقاييس من النص

وهنا تسلط المقاييس النابعة من النص لإزالة الشعراء في طبقاتهم ، وذلك طبعية الحال يحدث على يد ناقد غير ملين كثير الدراسة ، كالمجس ، مثلاً ، الذي يتردد في كتابه مصطلحات : حلوة ، وق ، حلوة ، حسن تأليف الكلام في نسجه ، كما تتردد جل من المعنى والابتعاد والملاحظة .

مقاييس من خروج النص

وهنا نجد مناقشة أسائل تتعلق بأصحاب النصوص ، كالاستدراك حول القول في مختلف الأغراض الشعرية ، وسائلة توزيع النص ونسبه إلى قائله ، وهنا يشير الباحث إلى أسباب الاعتقال :

والفاضل في إطار ثنائي يضرب له مثلاً بقصة تحكيم أم جندب الطائية بين امرئ القيس وعلقمة في وصف كل منها للفرس ، وفي ذلك اتصّل تحليل الحكم بأصول الفروسيّة ، أو احمّد عليها .

وهذا يدل على أن تتحول الأدبية كان خاصية — في الأسس — للمتعلّق على مستوى البث والتعليل ، وكذلك كان التعليل للنص يصير في تليله لجودة النص من عيطه هو ؛ إذ كليا كان النص الأدبي وفيها لمعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى .

ومن هنا كان التعليل في العصر الجاهل يعالج لجودة النص بما جاء موافقاً لنسج حياته ، بل حتى لاستعمالاته اللغوية ، كما حدث في نقد استخدام كلمة « الصبيرة » التي انتقدتها طريقة بن الجيد في بيت للمسيب .

هذا وقد يميز كثير من النقد من التعليل لأن وجبه التطرب علة ما تكون أكثر من أوجه الاختلاف .

والنساري في الجودة ، ومن ثم عجز النقد عن تعليل التفاضل الثنائي كان إرضاءً بيلاد شكل جديد لتحديد « الأدبية » ؛ وقد تمثّل ذلك في فكرة « الطبقة » .

فلذا كان هذا الفرض يقدّم هذا الشاعر ، وذلك يقدّم شاعراً آخر ، فمعنى ذلك ببساطة أن الشاعرين متساويان ، ويشكلان طبقة واحدة . وهنا يقتبس الباحث نص الأملدي بأن : « الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والناجبة وضيعر والأعشى ، ولا في جرير والأخطل ولا في بشار وسروان ، ولا في أبي نواس وأبي الناجية ومسلم » .

وفيؤى هذه المقولة بين هؤلاء لم يعد ممكناً ، لأنهم في منزلة واحدة ؛ ومن هنا نشأت — في رأي الباحث — فكرة « الطبقة » وهي ما يتم به النوع الثامن من التفاضل ، وهو التفاضل الجسماني .

وهنا يفصل الباحث القول في للردد « بالطبقة » ودلالاتها ، وكذلك الأسس التي أتبنت عليها ؛ فيشير إلى أن « الطبقة » كانت مصطلحاً عاماً شاملاً بدأ أولاً في دوائر المحذّنين والقراء ثم امتد إلى الأدب .

كلذك فإنه يعود الدلالات المملجة التي استعملها مصطلح « الطبقة » وأهمها النساري والمحفظة . وهو يشير إلى أن مصطلح « الطبقة » قد استُخدم في ترتيب الشعراء وذلك حين عجز النقد من المفاضلة .

وهو يؤكد أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون في بايهم ؛ إذ إن عناصر الاختلاف بينهم — من وجهة نظره — أكثر من عناصر الاختلاف .

وقد انعكس هذا — في رأيه — على المفهوم الاصطلاحي التقدي « الطبقة » ؛ إذ هي مجموعة الشعراء لقوانين في خصائص معينة . وهذا لا يعني أن واضع « الطبقة » لا يستطيع ترتيبهم بحسب التفاضل ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فطبيعة لا تكتسب بملعها التفاضل إلا إذا قيست ببقية الطبقات .

ومن هذه الزاوية يقرر الباحث أن كب الطبقات قد جاءت لتصوي تحليلاً ثنائياً :

تفاضل داخل ، يرتب بوجبه الشعراء داخل كل طبقة على حدة

بده في الحالة النفسية التي يعيشها المبدع ، وهي حالة للمعاناة في أثناء الخلق .

وهو يشير إلى أن التقاد العرب كانوا على وعي بهذه الحالة . ويرغم إيمانهم باستصعاب الخلق ، فقد حاولوا البحث في دواحي لحظات الخلق والإبداع ، وانتهوا إلى حقيقة مؤداها أن الاختلاء بالنفس مهم ؛ ولهذا فقد اجتمعوا على أن الزمن الذي ينبغي السماح بالخلق هو وقت فراغ البال ؛ ومن هنا اختلروا أول الليل ، والخلوة في الجبس والمسير . كذلك كان المنصر المكاني معها ، وذلك كالصحاري والأودية ، كما كان الطرب والشرب وسيلين من وسائل الاختلاء بالنفس .

ونظراً لأن حالة المعاناة يكتنفها الغموض دائماً وتكون محروطة بالأسرار ، فقد لاستها الاعتقادات الخرافية ، وفي هذا المجال تنزلت الأقاويل بظاهرة شياطين الخرافة .

ومن هذا المنظور كانت «الأدبية» أمراً حسير النال . وهذه ظاهرة يردعها الباحث إلى ثلاثة أسباب :

سبب نفسي/اجتماعي ، سبب تربوي/ثقافي ، وسبب ديني . ومن هنا يلعب إلى أنه قد أتى على «الأدبية» مرحلة كانت تفسّر فيها عن طريق الخرافة ، كمسألة شياطين الشر التي يقول عنها الباحث إن الخليل لما إما أعرأى حاش ظروف الوحشة والأفراد ، وإما عاى لم يأخذ نفسه بتعيز ما يستوجب التكذيب والتصديق والشك .

وقد لعبت المفاهيم الدينية السائدة في الجاهلية دورها في هذا الضمار ، إذ إنها كانت ترتبط بكل التصورات التي تدور حول القوى الخارقة للمادة كالسحر والجن والوول وما إليها .

وعلى أية حال ، فإن الباحث الباحث يقطع بأن المرحلة الخرافية في تناول مفهوم «الأدبية» كانت لهايتها ظهور الإسلام ، حيث كانت قيم الدين الجديد أهم أدلة قضت على خرافية «الأدبية» ، ووصلتها بمرحلة جديدة هي المرحلة الحضارية .

وفي هذه المرحلة الحضارية يبرز مقياس النسب ، فعدّ واعتبر الشاعر المقدم هو ذلك الشاعر الذي صفا نسب ؛ وهذا — كما نرى — مقياس يراه الباحث يتردد في كتب النقد صموما ، وبخاصة في كتب الطبقات والتراجم .

والوجه الآخر للمسألة هنا أنه كان طبيعيا أن ينحزروا من أفرقة العرب لأنهم يتسبون إلى أب فقط ؛ الأمر الذي يسبه لم يرتفعوا إلى مصاف الشعراء أصحاب النسب .

وشير الباحث هنا إلى أنه نتيجة لهذا المقياس الصارم ظل عدد من الشعراء مغمورين في الخفاء ، ومن ثم فقلنا لا نستطيع أن نجزم بأن ما وصلنا هو كل الشعر العربي .

وبالمع الباحث بعد ذلك مسألة التناول التقني للأدبية فيعرض للطبع والصناعة ، ولكنه يتناولها من منظور جديد جدّة تلمه — هكذا يقول — حيث أشار إلى أن الطبع وأهميته والاعتداد به كان يمزا رئيسيا لأدبية التصوص ، في مفايل التكلف ، الذي هو النتيجة الحتمية لطغيان الصنعة و بروز الدخلاء في العرب وفي الأدب . وهو يشير هنا إلى أنه وإن كان الأعاجم يصفون دخلاء حضاريا ، فإن من العرب أيضا من كانوا يصفون دخلاء أدبيا ، وهؤلاء وأولئك كانوا يزعمون الطوبوعين (أو المختصين على القول دون معاناة أو دون صنعة) .

الرواة ، والعصبة بين القبائل ، وشهرة قصيدة ما ، كما يشير إلى مسألة الرواية في الشعر .

وهي البحث منقشت هذه النقطه بخاصة موجزا أن التفاضل نج فكرى قام أساسا على الانفعال الشعوري لدى الخليل ، إذ يمد هذا إلى الحكم بتقوى النص الذي يفر أكثر قدر من اللغة الأدبية .

ونظراً لأن أصحاب الطبقات قد انحصروا على الترتيب التفاضل فإن الأدبية لم تتبلور تبلورا تاماً على أديمهم ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بواير الاهتمام بجوانب خفلة من النص ، والعناية لأول مرة بوظيفة الناقد أو دوره . وكان ذلك أهم المؤشرات لمستوى «التأصيل» ؛ وهو الوجه الثالث والأهم بعد «الانفعال» المؤدى إلى اللغة الأدبية ، و«التفصيل» ، المشار إليه في كتب الطبقات .

يشير المؤلف هنا إلى أن مستوى «التأصيل» يمثل نضج الفكر القنوي في إدراك «الأدبية» (ينبغي أن يعلم هنا أن المستويات الثلاثة كانت متداخلة زمنيا ، ولذلك فإن التأصيل لم يكن مرحلة لاحقة)

هذا وقد تطورت مباشرة النص الأبي في طووين : شفوى وكثلى . الشفوى صاحب المقاضيات ؛ وهو أمر مهتد له اللقاءات بين صاحب النص والمتقبلين (والحكم هنا كان شفويا لا يستدعى التمهيص) . وهذه اللقاءات اتخذت شكلين : إما بين الشعراء أنفسهم سواء حضروا أم لم يحضروا (كذلك اللقاءات التي كانت لدى كل من عربين إلى ربيعة ، وجيل بين معمر) . وهذه اللقاءات حدثت بين التقاد والشعراء ، وهذا النوع قد اكتسب نوعا من الحدة ؛ إذ كان شاعر كالشريف قد ملا حضيفا في رده على ابن أبي إسحاق الحمصري حين قال له : «علينا أن نقول وعليكم أن تتلووا» . وفي هذه الظروف كان الجهر القنوي مشحونا بالأهواء والتعصب ؛ فصدرت أحكام مهيبة من الموضوعة .

هذا عن الطور الشفوى في مباشرة التصوص الأدبية ، أما الطور الآخر فقد كان كتابيا ، وفيه باشر الناقد النص بعيدا عن صاحبه . وقد تحقّق هذا بفضل توافر عدد من العوامل مثل : ظهور دواوين الشعراء ، وحركة جمع الشعر التي أثمرت المختارات وكتب الأدب . وقد كان توافر اللغة الشعرية المكتوبة من العوامل التي جعلت الناقد يتأمل النص ويتبصر «الأدبية» ، وقد برز هذا مع مؤلفي الطبقات مثل الجصمى فالحلج ثم مع الباقين والأمدى .

وفي ظل هذه الظروف تبلورت وظيفة الناقد حيث نما الوعي بأبعاد «الأدبية» أكثر من ذي قبل . وقد تمثل هذا في اتجاهين متوازيين :

موقف الشعراء من اللغويين المتخصصين ، وموقف التقاد الذين ادعوا رة صناعة النقد إليهم ، ومن هنا ساد اليدا الذي أرساه القاضي الجرجاني في الوساطة ؛ وكلت صناعة أهل يربح إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أسوأها .

وهذا يهيى الباحث توفيق الزيدى مناقشة للنص الأول الخاص بجدلية الظاهرة ، ويخلص بعد ذلك إلى تحديد «الأدبية» من خارج النص (في القسم الثاني من الكتاب) ، ثم من النص (في القسم الثالث والأخير) .

وحياى تحديد الأدبية من خارج النص طوّف بنا المؤلف بلبى حتى

وميد المعاني ، الذي يسيه راح النقاد يقتنون السرقة ويبتون طرقها ،
والسبل أو السبل لإعقابها .

وثالثة التتبع هي : وظيفة اللفظ في إبراز المعنى ، وكان ثمة تركيز
ملح على مشقة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو ما أسماه
بـ « المشكلة » ؛ إذ حل قدر الكسرة اللغوية يكون إظهار المعنى فتزداد
قيمة . ومع كل ذلك فقد اضطر النقاد المتقدمون إلى حصر الجيدة في
اللفظ والزعراف اللغوي حيث شاع لديهم أن المعاني مشتركة .

والباحث لا يترك المسألة عند هذا الحد ، بل إنه يضيف إليها أبعادا
جديدة توضحها . وفي سبيل ذلك يعاود الحديث بالتفصيل عن
العوامل التي تجعل للمعنى واللفظ فاعلية في الكلام الأدبي . ويبرز
مناقشة هنا تحت عنوانين أو خاصيتين رئيسيتين هما : خاصية
التحول ، وخاصية الإيقاع .

وهو يشير إلى أن التحول الدلالي هو إحدى الطلقات المحركة
للأدبية . وهذه الطاقة تبحث في النص الحوية والنشاط ، ولهذا أيضا
علائقه بالتلميح والتصريح . والباحث يرسى نظرية العرب في التحول
الدلالي على أربع قواعد :

قاعدة المقابلة ، وفيها تأل سهولة بناء التشبيه وتماشي مع قوانين
أدبية المنطوق ، كما أن التشبيه بين أحيانا على المقارنة الكاسية
للتصريح ، وأحيانا يجرى منها على قاعدة الحسية .

وهناك قاعدة التعاضد على مستوى الحقيقة لا المجاز ، وهي
تتضمن قيام نظامين متكاملين ومستقلين يجمع بينهما الاختلاف والاتفاق
في الوقت نفسه .

وقاعدة التطاول ، وهي تتضمن قيام نظامين مستقلين غير متماثلين
يصل من تقاطعها نظام جديد ، كما هو الحال في الاستعارة .

وأخيرا قاعدة التناوب ، وفيها يرى الباحث أن الإبداع عند العرب
كان مطروقا أو مكبلا بمدة مقاييس معيارية ، وذلك كالإقراط والمبالغة
والخلو والإحالة والتناقض .

هذه فحسب رؤوس موضوعات . وبالحلaxe أن الباحث يضي
مناقشة لقواعد التحول الدلالي الأربع ينتائج مؤداه أن طاقة التحول
الدلالي قد أثارت قضايا شائكة لدى النقاد ، وكانت حافزا لم على
التحليل وتقصي أساليب المسائل ، الأمر الذي جعله يبحاث النقاد
العرب تجر على تبيين :

أحدهما وصفى أدى بهم إلى الإقرار بخفاء المعاني ، والتلميح ،
وما يحمله ذلك من لذة عند القائل ، ولتأثيرها معياري أدى إلى نتائج
كثرت الإبداع وكبحت قوة الحقائق ، كاستحرامهم من الاستعارة ،
وحظرهم لكل وجوه مجازة السنن في حفل استخدام المجاز .

وإنما كان من كلمة أخيرة هنا ، فيلته في مجال التحول الدلالي يبرز
التشديد بدرجة تظهر فيها ، الأدبية ، مكينة بلوق القيد .

هنا من خاصية التحول ، والخاصية الأخرى هي خاصية
الإيقاع . والباحث يتبرع بمرض هذا المصطلح قديما وحديثا ، وهو
يرى أن البعض قد بعد تنقلب الليل والليل إيقاعا ، وقد يذهب
آخرون إلى أن انتظام فترات القلب تتدرج هي الأخرى تحت هذا
المفهوم . وهذا وذلك لا يكشف عن الإيقاع بطريقة واضحة ؛ وربما

صحيح أن العرب أقرروا جانب الصنعة ، ولكنهم كانوا يعمرون
طبيعتها ويتكلفها غلبة في ذاتها .

ويستطرد الباحث إلى إبراز عدد من الضوابط للاكتساب والصنعة ،
ويكاد يصر كل ذلك في أن النص الجيد هو ذلك الذي كان نتيجة
التضال بين الطبيعية والصناعة ، وهو ما أطلق عليه الجاحظ
والرئيس ، وهو الذي يسلو وهو البديعة وكند الروية ، كما يشير أبو
سليمان الملقب في الإبداع للتوحدي .

والباحث يورد المراحل الأساسية لطور إحكام الصنعة ومنها :
المران ، وعرض النصوص على النقاد والمعلماء ، وأخيرا مرحلة
التعهد .

ويشهد المراحل ينتهي القسم الثاني الذي أراد له المؤلف أن ياتي لين
تجديد والأدبية من خروج النص .

والقسم الثالث والأخير يختص بتحديد « الأدبية » من النص نفسه .
ويستنه الباحث بذكر الخصائص العامة للكلام الأدبي من خلال
المقارنة بين ألحاح الكتابة ، وهو يعطينا مفتاحا سعريا للمعرفة إذ يقول
إن حل المنظوم ونظم التشكر كطريقة لتوضيح « أدبية » النص .

فالشعر خطاب نقدي لا يعتمد على العروض فحسب ،
فالخصائص المروضية وحدها لا تكفي لإبراز جودة الشعر ، إذ إن في
الشعر ما هو أقوى وهو : بنية اللغوية ؛ (هذا التسج للظالم من
وزن وقافية ولفظ ومعنى) . وهذه الخاصية البنيوية للشعر هي التي
تجود دون ترجمته ، ومن ثم فإن هذه البنية هي أساس رئيس
للأدبية .

يشرح الباحث أبعاد هذه البنية ، فيعرض لقضية اللفظ والمعنى ،
مركزا على أهم العوامل التي تجعل للمعنى فاعلية في الكلام الأدبي ،
وهو يشير إلى أن القداسي ذهبوا إلى أن المعنى هو المنطق ، واللفظ هو
التابع . وقد تمدد التصور حول المعنى في النقد القديم ، إذ قد نظروا
إليه أحيانا على أنه المدلول الذي لا يدخل حيز الوجود الفعل
إلا بواسطة اللفظ . ومن هنا ارتبطت الألفاظ بالمعنى ، على حين
ارتبطت المعاني بالعقل . وكذلك فقد نظروا إلى المعنى أحيانا على أنه
الموضوع أو الغرض مثل : الوقوف على الديار ، والتسليم أو البكاء
عليها ، كما يوضح في كتاب « الموازنة » للأمامي .

كان السبيل إلى المعنى أحد مقاييس « الأدبية » ، ولهذا كان الارتباط
قائما بين المعاني وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام .

والباحث هنا يشير إلى أنه قد ترتب على نظرة النقاد القداسي إلى
المعاني عدة نتائج في غلبة الخطورة ؛ هي :

وجوب جريان المعاني مجرى العادة ، وذلك نظرا للاشتراك في
المعاني حيث إنها كانت ثابتة من تراث ثابت ؛ ولهذا فقد عدّ قدامة
غارقة العرف من عيوب المعاني ، ولعل أيا تمام قد هوجم للمب
نفسه ، أي لخروجه عن العرف . وكان الجاحظ قد أرسى الكثير من
للمقاصم في هذا الصدد ؛ وذلك حين أشار إلى أن من علة الشعراء إذا
كانت هناك مرثية أن تنير المكابح على غير الوحش وتقتلها ، ومن هنا
كانت مجازة ذلك من قبيل المخالفة الأدبية .

ومن النتائج أيضا : تقنين السرقة الأدبية ، وذلك أمام ضغط

إقامة نظام تتم فيه وحدة النص . وهذا هو المراد يقول : « وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق وأن يوضع على رسم للمشكلة » . وتنبهل هذه النظرة الشمولية من وجهة نظر الباحث في ثلاثة عاود ، أخصها على الوجه التالي :

وهي القدماء بالنظام على مستوى النص كله ؛ ومن هنا أدرك العرب بعض الظواهر الفنية شكلاً ومضموناً . وكانوا يبتنون ذلك في أسماء الشعراء وكنائهم كالفهلل والفرزدق والمرثى والمزموق والمثلث والشريد وعوفى القوافي وما إلى ذلك .

ويبدأ الإدراك أو حل هذا الأسس رفض النقاد كل شعر اضطرب نسجه وإن جاءت معانيه صحيحة .

وكما ندته دائماً طوال البحث يوثق الزيدى هذه المقولة بنصوص تؤكد ما يقوله : « قال عمر بن الخطاب لعيسى الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : ومن ذاك ؟ قال : لاني أقول البيت وأخاه ويقول البيت وابن عمه » . وقد أضيف إلى ما قال تعييبه لعيسى الشعراء بأن شعرهم « ليس فيه قرآن » .

ويتوخى الباحث جهده في هذه النقطة بذكر نقد البهليلان لقصيد لمرىء القيس والبحراني ، مشيراً إلى أبعاد نظريته في النظم .

ورأى المحاور صالح أن الشاعر صانع ألفاظ وعخال بناء ، وذلك يشمل النص بما هو كل ، والكلمات بأصغر وحداتها وهي الحروف أنفسها . وهذا التصور نتج من مفهوم الصناعات بعملة ، فتصوّر عمل صاحب لى صناعة لا يتم وفق اللغة التي يستعملها ، ويل يتقوّم عمله وفق الشكل وكيفية تحويل تلك المادة .

وإذا كانت المعاني في الشعر بمثابة المادة ، فإن مجال الإبداع يمكن في نظام النص وإحكام بنائه .

أما المحور الثالث والأخير في مفهوم النص فيضج من فهم الأقدمين للشعر على أنه تلاحم وسيكة مفرقة . فللملاحظ يشير إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل الخارج ، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً جيداً وسبك سبكاً واحداً ؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدخان » .

وتجده الشيء نفسه لدى ابن طباطبا الذي يجعل الشعر « كالسيكة المرقعة والورشي والنظم والعقد والنظم واللباس الرائق ، ضابط معانيه وألفاظه ، فيلزم الفهم بحسن معانيه التلازم السمعي بموتق ألفاظه » وفي ممرض آخر يقول ابن طباطبا : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها تسجاً وحسنًا وفصاحة ، وبجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وحبوب تأليف » .

وهذا النص في رأيها هو الذي يعبر بالثقة المرى القديم من الحدود الجزئية التي ألفتت به ظلاً على مر الأجيال ، إلى ساحة الإطوار الشمولي في النظرة إلى النص بما هو كل .

ولكن الباحث مع اتعانه بتصور القدسي للبناء التكامل للنص ، يعود فيقول أن هذه الإشارات النظرية من واقع ما ساقه من نصوص حول النظرة الشمولية للنص ، لم يكن لها أي امتداد .

وإذا حدث وبوجه شاعر - كماي تمام أو للتسبي - من الذين يملسون « النص » ، ظل النقاد يركزون على الكلام الأدبي ، وكان هذا هو

كان السبب كماً أن الإيقاع يرتبط - بسبب أو بآخر - بالموسيقى ، وهي التي تعتمد فرع السمع أساساً . ومن هنا تصور البعض أن الإيقاع كامن في الأصوات دون المعاني . ويرغم هذا فإن إشكالية الإيقاع تضاعف حيث نجد أنه يرتبط بالشعر فحسب ، ربما نتيجة للإمكانات العروضية ، رغم أنها وسعها لا توغر الإيقاع .

لقد أحس النقاد العرب القدسي بكل هذا فوصفوا الشعر بـ « الطوبى » و « الرقة » وكثرة « الطلابة والملاء » ، كما لاحظوا تأثير ذلك في المختل ، ففسروا عن « الارتساع » و « الأريحية » و « الطرب » ، وغير ذلك مما يتمنى إلى اللغة الأدبية .

ولم يقتصر الأمر هنا على الشعر فحسب ، بل راسوا يفسرون وجود هذه اللغة الأدبية حين سماح القرآن الكريم ، وقد عدّ الخطابي هذا وجهاً من وجوه الإعجاز .

ويشير الباحث إلى أن لغة أي نص لا يمكن أن تتأثر إلا من جميع مكونات النص لفظاً ومعنى وبناء ، والعوامل للمرحلة هذه المكونات تتجلى في الإيقاع الذي يعمد حدود الأجناس الأدبية ليصبح طلاقة تحرك كل فنون القول .

وهذا يحظى من يقول إن العرب جدوا جودة الشعر بوزن فقط أو قافية فحسب ، إذ إنهم عدوا الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع ليس غير . ولأين طباطبا إشارة دالة حيث يحد الشعر بالإيقاع لا العروض ؛ وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه » .

ويخلص الباحث بعد كل هذا إلى أن للإيقاع وظيفة مزدوجة ؛ إذ فيه وصل مكونات النص بعضها ببعض ، وأيضاً له تأثير في التلقين . أما وسائل هذه الطلاقة فهي كل ما يؤثر الانسجام والتلازم .

والباحث يحصر هذه الوسائل في مستويات هي ، صلي الترتيب الذي أورد : الأصوات والألفاظ والمعاني والبناء .

ورأى مفهوم النص عنواناً يتوخى آخر فصل في الكتاب . وفي هذا الفصل يستدرك الباحث بأن كل ما قاله من خاصية التحول والإيقاع إنما ينصب على تبين مقومات الكلام الأدبي دون النص ، ويومد هذا في رأيه إلى أن الوحدة المتمثلة في تحليل ذلك الكلام لا تتعدى الجملة أو البيت الشعري ، هي حين أن وحدة « الألفية » هي النص .

ما النص ؟ وما خصائص « الألفية » فيه ؟

سؤال مزدوج يهض بعض الباحث في الإجابة عنه .

لقد أكد النقاد القدسي فكرة النظام بما هو مفهوم أساسي لبنية النص ، وهذا تردّد مصطلحات : النظم ، للمشكلة ، الرصف ، الائتلاف ، البناء . وهذه المصطلحات تدل على أن ما يميز لينة النص هو تلك البنية التي تجعل منه وحدة واحدة . فالنقاد لدى النقاد الأقدمين كان بمثابة المحور القفري لبنة النص أو هو جوهر هذه البنية .

ولتوضيح ذلك يطوّر الباحث فكرة مؤداها أن النظرة التقليدية عند الأقدمين لم تقف ، كما شاع ويتردد دائماً ، عند الحدود الجزئية التي مؤداها أن البيت يفصل عن سابقه أو لاحقه ، وإنما تتصلى هذه النظرة الحدود التجزئية للنص لتصل في النهاية إلى التصريح بضرورة

السبب في تلك العظيمة التي كانت تحدث بين أمثال هؤلاء الشعراء والنقاد .

ومعنى ذلك أن تصور « الأدبية » عند المبدعين سبق تصورها عند النقاد ، ولم يحدث العكس إلا في القرون التالية عن طريق مساهمات كل من عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١ هـ ، وحازم القرطاجني ت ٦٨٤ هـ .

بعد هذا العرض أقول إننا ندرك إدراكاً تاماً مدى ثراء تراثنا النقدي القديم . وفي إطار هذه للقرلة ينبغي أن نتعرف لكل باحث جاد بأحقته في تناول هذا التراث وحرية في التلذذ به .

وفي ضوء هذا أقول أن كتاب توفيق الزبيدي قد جاء رؤية جديدة للتراث النقدي . وإضافة لتوزيعه وتنظيمه ، بتبنيها مجموعة شاملة . وتتضح هذه للمنهجية في الحقيقة منذ أول الطريق ، حيث نجد الباحث يحدد مصطلحاته بشكل ينم عن فهمها وإدراكها بوضوح . وهو يترقب بأن غايته تتمحور في التوصل إلى معرفة البنية الدلالية في إدراك « الأدبية » في التراث النقدي ، وفي سبيل ذلك راح يتم بغيره المراسل التي فُهرست القضايا الكبرى في التراث الأدبي ، بغية الكشف عن مساهمتها في بلورة القيمة الفنية للنص .

والباحث ذو نفس طويل ، يحدد أقسام البحث ويوزع تحت كل منها تقسيمات جانبية تتصل أولاً بحذف كل قسم ، وتقدم ثانياً هدف البحث بوجه عام . وهذه التقسيمات الجانبية كانت تبرز ولكنها مع ذلك قد أدت أحياناً إلى تفرع في المسائل المروسة تجعل من الصعب أحياناً متابعتها بدرجة الوضوح التي أودعها لها الباحث . وسوف نعود لمناقشة هذه النقطة بالتفصيل .

الباحث منهجي تطبيقي ، إذ راح يعزز الأداء النظرية ويستدل لها بنصوص تؤتي ما يقول . وأحياناً يقال ، لقد وضع هذا الباحث يده في ذكاه وخبرته ومعايشة — على عيون التصور النقدية في التراث العربي ، فبجانب اقتباساته وتوثيقاته جميعها في أماكنها الصحيحة دون قس أو احتفال ، بل لا نقالي إننا قلنا إن البحث كله قد كان توثيقاً لدرجة يصعب معها حذف جزء منه ، ولهذا فلا أنكر مدى العناية التي وجدها وأنا بصدد تلخيص الكتاب تلخيصاً أميناً ، ويزعم حرصه على ذلك فلا أدعي أنني قد أدت أثر على كل النقاط التوضيحية المهمة .

الزبيدي دقيق في الاستدلال بالتصوير ، يفهمها ويستوعبها ويستشهد بها على نحو علمي سليم . كذلك فإنه تتعامل مع التصور النقدي للتوثيق لم يكتفِ بشكل مطلق ، لأنه حاول دائماً أن يضيف من فهمه ومعايشته الشيء الكثير .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن أشدّ هنا بأسلوب المؤلف وقفته في التعبير ، وإن كانت لغته ليست باللغة المسطحة أو البليغة ؛ إنها لغة مشحونة مفترقة مضغوطة . ولهذا فإن قارئه المكتسب يتدرب أن يتبع البرؤية والألفة وهو يقرأ . ذلك لأن تعبير المؤلف أحياناً يميل إلى استنزاف من القارئ وقته لفهمه . وعند كل سبيل للثال هذه المسطور الفلافل من صفحة ١٤ .

إن هذا المبحث خاضع بدوره لتطور جليل ؛ إذ يعمد الفكر النقدي إلى التفرع من البساطة إلى التعقيد

ومن الخالص إلى العام . وذلك أن لا سبيل إلى عاصرة ما تقدم من المفاهيم سوى سير ما كان منها على حالة البساطة .

لا أقول إن في هذا غموضاً ، ولكن تصوره يحتاج إلى رؤية وألفة ، وهذا ما جعلني أكتب إلى أن لغة البحث في مواضيع كثيرة ليست مسطحة أو مباشرة .

أما الدقة في استخدام اللغة فامر يشهد به — على سبيل المثال — استخدامه صيغة « متقبل » وليس « مستقبل » ؛ إذ توحي أولى الصيغتين بالدرجة أو الحالة الدلالية والنفسية التي يكون عليها « متقبل » النص ، وهذا يزيد عن مجرد « الاستقبال » العفوي .

توجد بعض كلمات فحسب تتكرر في البحث هنا وهناك ، ربما كان للثبوت عنها غاية التعبير بالعربية ، وذلك مثل استخدامه لكلمة « رهين » ص ٦٧ بمعنى يتوقف أو متوقف على ، وكذلك التعبير بـ « عاصرة » الظاهرة وهو مفهوم حسي ينقله القارئ هنا ليعني « التحديد » الظاهرة . وهناك حالات أخرى من هذا القبيل لا أرى لها مثل حائقة كبيراً ولكنها من قبيل باحث تونسي جديده على الأذن المصرية .

والباحث يؤكد أكثر من مرة (انظر على سبيل المثال لا الحصر صفحات ٦١ ، ٦٦ ، ٧٣) أنه « استقرأ » التراث النقدي ، وهذا يجعل القارئ أو كل الأكل يوحى إليه بأن مطمئن لكل النتائج الواردة في البحث . ولكن لدينا بعض التفتقلات نرجوها لحين إيراد الملاحظة الخاصة بمصادر الباحث ومراجعها .

يتبع الباحث منهجاً صارماً في تقسيم البحث ، وهذا المنهج وإن وسم بالتفكير ودراسة التريب فقد كان له خطره في عرض الموضوع وتعميق بعض المسائل . حبذا لو جاءت الدراسة تريباً دقيقاً لأراء نقادنا الأوائل ؛ عارضة بالتفصيل لجهودهم ومدى إضافة كل منهم في سبيله التاريخي إلى مفهوم « الأدبية » . ولكن تناول الموضوع على ما هو عليه لم يخدم فرض المؤلف كثيراً في إبراز هذا المفهوم إبرازاً كافياً أو مشجعاً — بل على العكس من ذلك نقف التضرع صلات والمتناقضات علقنا بحجب الرؤية الواضحة ويلغز في في تصور الأمور .

كذلك فإن التقسيم والافتراض قد أدتا إلى وجود نوع من التداخل بين أقسام البحث ، والباحث نفسه يترقب صراحة بذلك إذ يقول : ص ٥٨ « لم أجعل تحليلنا — وهو تتبع تحديد الأدبية من خارج النص — من الإشارة أحياناً إلى خصائص مهم للفظ » . ويحس بأن الباحث كان صانعاً فيما قال ، ولو أن إشارته تلك كانت تحدث « دالاً » لم تكن تحدث « أحياناً » .

الفصل الصادر بين عنوان الأقسام ومضامينها أدى أحياناً إلى استخلاص بعض النتائج التي أراد الباحث تعميمها ولكنها في رأيي ليست صالحة كذلك .

فهو يرى مثلاً أن ثمة مقاييس للأدبية جاءت من خارج النص ومنها النسب .

وفي رأيي أن حسيان النسب في هذا الأمر في إقحام على الموضوع ؛ ذلك لأن « الأدبية » كانت لها مقاييسها الموضوعية أو الذاتية على حد

يلوهر المقاهيم حولها ويبلغ بذلك درجة الشمول ، ثم يعرضها في معرض لا يتجزأ ، وعلى نحو يظهر فيه التقيد القديم بالصورة التي وضعها عليه نقادنا الأوائل .

لقد خلق الباحث - مع الأسف - الكثير من المتناوين الجملية ولكن في عبارات من اختراعه هو ، وقد حصى بذلك ما اصططلح عليه في النقد والقراء له حد سواء ، وهذا بلا شك له أثره على كل من يقرأ الكتاب . وعذ على سبيل المثال عناوين : « المتناضل في إطار ثنائي » / « بناء التشبيه على المقارنة الضامنة للتصريح » .

ولعله كان على وعي بما يفعله وهو يقدم مثل هذه المتناوين ، والدليل على ذلك أنه حين كان يورد عنونا ، مثل المتناضل في إطار ثنائي ، كان يتبعه بقوله : نعتي بالإطار الثنائي في هذا المقام أن المتناضل يجري بين طرفين قد يكونان شاعريين اثنين ، وهو سرب من المبالاة أو المعارضة على حد عبارتي الخطأ .

واقول ما دام هناك مصطلح راسخ للظاهرة وثابت في التراث ، فلماذا تلجأ إلى اختراع عناوين غير مألوفة ثم تنهض أنفسنا بتوضيحيها . أليس في ذلك مضحية بلجهد المؤلف وإهانة لقارئه ؟

لقد لجأ إلى استخدام عناوين غير دقيقة في التعبير عن مضامينها . والنمذجة أكثر من أن نحصى ، وعلى سبيل الأمثلة فقط : تأتي فحولة الشراء للأصمعي تحت عنوان الترتيب الحارجي (ص ١٩) ، أي ذلك الذي يتم بتزليل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو خارجها - هكذا يقول الباحث . وأتساءل : ما دام تزييل الشاعر داخل الطبقة أو خارجها ، فلماذا نجح العنونة لتتضح على الترتيب الحارجي ؟ كذلك تحت عنوان : تبلور وظيفة النقاد (ص ٣٨ وما بعدها) ، نقرأ الفصل كله تقريباً فتجده يناقش القديم والحديث في الشعر . وفي نهاية الفصل فحسب نكلم عن وعي النقاد بمسئوليتهم .

والخلاصة هنا أن الباحث جمع مادة على جانب كبير من الأهمية ، ولكن إخضاعها لتصنيفات البحث ، واختراع عناوين خاصة أحياناً ، وغير دقيقة في أحيان أخرى - كل ذلك قد شقق المسائل وباعد بين بعض المقاهيم على نحو يفوت على القارئ استلهاها فكرة شمولية واضحة من « الأدبية » وأبعادها .

وفي هذا الكتاب ظاهرة لا أدرى لها عنونا أو أسيا مناسباً ، وقد أدرجها - ولومؤقتاً - تحت مسمى « البلياقة العلمية » في عرض المادة . واليك التوضيح :

يشير الباحث (ص ١٠) إلى أن أول موقع لرصد « الأدبية » هو التقبل وهو ما يعبر عنه بالتألف الأدبي - إلى هنا وكل شيء مقبول . أما غير المقبول ، أو قل غير اللائق ، فهو أن الباحث يعلق على ذلك بقوله : « انتهى النقد القديم إلى ذلك » . ولنا هنا وقفة ، إذ ليست أدرى أيتها هو أساس الفكرة : نقادنا الأوائل أم للؤلؤ ؟ بمرارة أخرى ، فهمنا نحن للظاهرة ثم التنقيش عنها لدى القدماء لئلا ماذا كان رأيهم فيها ، أم أن الحقيقة أننا قرأناهم أولاً وفهمناهم وأصبحنا في تمييزنا ننسحب عما تعلمه منهم ؟ وفي هذه الحالة ينبغي أن تكون لغة البحث متواضعة ، فنقول : « لقد انتهينا نحن إلى ما سبق إليه

سواء . أما مقياس النسب فربما اتخذ - أحياناً - وسيلة أو حجة لتأكيد الأراء أو النظرات النقدية ، وبذلك لم يكن النسب إنذاراً مقياساً في حد ذاته .

ثم إن النسب لم يتطرق إليه النقد إلا حين عرضوا لشعر النخاض أو المجلد ، أما في بقية الأغراض الأخرى فلم يلعب فيها النسب - بما هو حجة - أي دور . وإذا كان لنا أن نقدم خطوة ، فقد كنت أتوقع حين كان الباحث يناقش هذه النقطة أن يشير إلى الجمليات النقدية الأخرى التي ولدها الشعر لمجرى أو شعراء الفرق الإسلامية من معتزلة وشيعية وخوارج وغيرهم .

ومن نتائج التبع الصرام على فرض الاتساق على البحث أن القسم الأول كان قد تقرب كثيراً من توضيح الأدبية وإلقاء الضوء عليها . ولكن القسم الثالث قد جاهد ليتناولها من منظور جعلها صيرة للنال - باعتبارها البحث نفسه (ص ٥٦) . وهنا نجد خصوصاً يلف الظاهرة ، ويظهر معه القارئ الذي يكون قد ظن أنه تبين منها الكثير في القسم الأول .

وفرض الاتساق على البحث بالصورة التي أتى عليها قد تسبب في وجود عيبين : الأول أن الباحث قد اضطر إلى التكرار ولم يستطع أن يتجنب الإعادة في الفصول الثلاثة ، والثاني أنه يبعد بين الأفكار المتشابهة أو التي تطورت عن بعضها البعض . لقد خصص فصلاً للتناول الإجمالي وأخر للتناول التفصيلي ، ولو أسقط الجواز بين الفصلين لقمع أبعاد الظاهرة ببعضها إلى بعض في فكرة شمولية أفضل ، ولتجنب في الوقت نفسه مثل هذا الإغراب الذي كان مشوهاً فيها أثر فرض عناوين .

أتى مناقشة اللفظ والمعنى (أساساً صفحات ١٠١ - ١١٦) وأيضاً الإشارات المتناثرة وهناك) ، فرض تقسيم البحث والمتناوين التي أراها المؤلف إطاراً قوّت عليه فرصة تسجيل الكثير من الظواهر الراسخة في النقد العربي القديم . لقد حصر مناقشة المعنى في فكرة الابتداء - وهذا تجاوز من تفرعه للباحث - ونحن أن هذه الفكرة كان أجدر بها أن تأتي امتداداً للقديم والجديد ، بل إنها كانت ركيزة أو فرصة ينبغي انتهالها لمناقشة قضية السرقات . إن من يلقى النظر في تراثنا النقدي القديم يجد هذا المثلث الذي يمثل القدم والجديد قاعدته ، حل حين تأتي فكرة الابتداء ونقطة السرقات تتمثل كل منها واحداً من ضلعيه .

على أية حال ، فقد جاهد حصر المعنى في فكرة الابتداء وحدها إخراجاً يفوت علينا فرصة تعرف مقياس متعددة أخرى لأدبية للمعنى .

وتذكر من هذه المقاييس : الصحة والخطأ ، والرفاهية والمعنى ، والشرف والفضة ، والتناقض والإحالة ، والصدق والكذب ، والنبالة والرافعة ، والوضوح والغموض ، والافتقار والندرة ، والسطحية والعمق وما إلى ذلك .

ويلاحظ يفوت على القارئ أيضاً أن يكون على بينة من مقاييس « أدبية » الألفاظ ، من دقة وإيجاز وسهولة ولغة وطرافة وشاعرية وإفادة وأنساب ووضوح وقوة وما إليها .

كنت أرجو للباحث أن يحيط بمقاييس كل من اللفظ والمعنى وأن

القديم ، وليس العكس كما يقول الباحث : إن النقاد القدامى انتبهوا إلى ما يقوله هو الآن .

مثال آخر (ص ٧٩) يقول الباحث : « يعدد الجليظ في هذا النص خصائص الطوبوعين كما ضبطها سابقا » ، ومن هنا فإن الباحث يميل من نفسه دائما الأساس الذي يشرق في ضوء التراث القديم ، فهل يعقل هذا ؟

ولل جانب ذلك ، فقد كانت هناك بعض نقاط جزئية لرى أن أتبه إليها باختصار .

الباحث ، وهو يفسر اللغة أو التلذذ الأدبي ، يشير إلى أن ذلك شعور داخل له مظاهر حركية أو إجراءات فعلية ، وقد حصر هذه المظاهر أو الإجراءات في : الإيماء ، والضرب بالرجل ، والكلمة . وأتساءل : أين التصديق ؟ أين مكافئة الخلفاء ؟ بل أين استحسان النقاد والجمهور أو استحسانهم ؟ ولين لفترة وأين الطرفة ؟

نقطة أخرى تتصل بمعرفة الجردة (ص ١٢) ، يقول إن معرفة العرب بها كانت معرفة غامضة بعيدة عن التحليل ، وأقول إن الغموض أمر نسبي بالنسبة لقراءاتنا نحن عن التراث ، أما القدامون فلا شك أن معرفة الجردة لديهم كانت ترتكز على الخاط للمروق الأدبي يحسها الشخصون منهم . ولو قد غير بأن معرفة العرب للجردة في تلك الآلة كانت إجمالية لكان ذلك أنسب من حكمه عليها بأنها كانت غامضة .

كذلك فإن الباحث كان يربط أحيانا بين الظواهر الأوهى سبب ، أو دون سبب على الإطلاق ، ومثال على هذا الإجراء الأخير ما يقوله في ص ١٣ من أن شعور التمثل باللغة التي يجدها نص أدبي إنما يدل على الجردة برغم الانتقار إلى التحليل ، وهذا سيكون حافزا لأن يجب ينص دون نص أو أدبي دون أدبي . وليست أخرى حتمية لهذا الربط بين هذا وذلك .

وهو في ص ٦٣ يشير إلى أنه كلما كانت شجرة الأنساب واضحة التسلسل زادت قيمة الشعر ، ولا أرافقه على هذا لأنه ربما زادت منزلة الشاعر - والحالة هذه - ما هو شخصي أو إنساني وليس شعره ما هو قيمة فنية ، وإن كان هذا لا يتعلل ما أنجزه الواقع الشعري في مجال الهجاء والتفاخر على وجه الخصوص .

ومثل نقطة أخرى : أيرغم وضوح المصطلحات بوجه عام فقد كان ثمة خلط بين بعضها : كما في الخلط بين الطبع والطبيعة والمصنوع والصفوية والسجبة (ص ٦٩) .

أورد الباحث عددا من الجداول الشارحة (صفحات ٣٢ - ٣٦ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٢) . وهذه « موضوعة » بالبحوث الحديثة ، وأخشى أن تكون مجرد تقليد مسطح للكتابات بالفلغات الأخرى غير العربية . ما هو أهم ، أن بعض هذه الجداول خلص لدى القارئ - لأنها جاءت فضلا عن أية إشارات ، ولذا يكون صعبا على بعض القراء معرفة المراد بهذه الجداول أو طريقة قراءتها ، ومن هنا فإن أراها عيبا لدى القارئ أكثر من كونها مادة ضمنية .

وفيا بتعلق بالمصادر والمراجع أقول : إنه انطلاقا من الإشارات

لمذكورة من الباحث بأنه قد « استقرأ » التراث القديم ، رأيت أن تكون لي معه وقفة صديق ترتبط به صلة التخصص المشترك .

فبالنسبة للمصادر أؤكد أن الباحث قد استغل عددا أسليا من مصادر التراث القدي القديم ، وبجاء استخدامه لما على نحو يقدم هدفه ومنجبه ، وبذلك وأوضح من توظيفه للتخصص للقبسة ، واستخدمه الأفكار النقدية في مرضها المناسب من بحث .

ولكنه مع ذلك قد غفل أو أهمل عددا من المصادر الأساسية كان عليه أن يستنهيها على نحو أو آخر . إنني لا أقصود بحشا في النقد القديم يغفل عن

أين قضية (ت ٢٧٦ هـ) : أدب الكاتب ، تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ط ٤ القاهرة ١٩٦٣ .

الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ولبه : دم الخطا في الشعر لابن فارس . القاهرة ١٣٤٩ هـ .

أين جنى (ت ٣٩٥ هـ) : الفتح الوهمي على مشكلات المتنبي . بغداد ١٩٧٣ .

النماد في تفسير أشعار جليل ما أخفله أبو سعيد السكري ، تحقيق أحمد مطلوب ط أولى . بغداد ١٩٦٢ .

مؤلفو هذه الكتب قد ماتوا قبل نهاية القرن الرابع الهجري الذي وضعه الباحث حيزا زمنيا ليته . وإن كان ذلك لا يمنع من أن نضم إليهم بعض الأصوات الأخرى التي كتبت عن الظواهر الأدبية والشعرية في القرن الرابع أو بعده بقليل ، برغم أن سني وفاتهم كانت في القرن الخامس . ولا أرى في ذلك مبررا لمزجهم من البحث . فالتسني مثلا توفي في القرن الرابع ، ولذا أريد أن أعترف أراء النقاد في شعره ؛ فهل أتمصف وأقف بالبحث عند من كتبوا عنه حتى زمن معين ؟ وهل يعطى ذلك فكرة متكاملة عن المتنبي ؟ من هنا فإن أرى أن على الباحث الحفوت أن يخلق الصلات بين كتب التراث التي تعالج الظاهرة نفسها . من هنا فإن أضيف إلى ما ذكرته من مصادر :

الشمالي (ت ٤٢٩ هـ) : أبو الطيب المتنبي ماله وعليه . ط أولى القاهرة ١٩١٥ .

أبو الطيب المتنبي وأخباره ط ٢ القاهرة ١٩٢٥ .

نثر النظم وحل العقد . دمشق ١٣٠٠ .

نثر النظم وحل العقد . القاهرة ١٣١٧ .

المحمدي (ت ٤٣٣ أو ٤٤٣) : الإثبات عن سرقات المتنبي ، تحقيق إبراهيم البساطي . القاهرة ١٩٦١ .

الاصفهان (ت ٤٢٢ هـ) : الواضع في مشكلات المتنبي ، تونس ١٩٦٨ .

وحين عرض لإعجاز القرآن لم يذكر اسم المحقق ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه « عتق مؤلف البقلاقل » . وفي اعتقادي أن ذكر اسم السيد صقر كان أكثر اختصاراً ، بل كان ضرورياً كذلك ليسهل المهمة لباحث لاحق يسه أن يرى النسخة المتحققة لكتاب البقلاقل .

لست أدري ما إذا ضرورياً أم غير ضروري أن نؤكد طريقتنا ونحن نتعامل مع المؤلفين . وهذه للاطلاع لا تقتصر فحسب على كتاب الأستاذ الزيدى وحده ، ولكن أراها تنسحب على كثير من البحوث ومثالها في كتاب الزيدى أنه حين اقتبس من عبد العزيز عتيق وميثاق عاصي ، أشار إلى الأول دون ذكر اسمه في صلب البحث قائلا إنه « بعض الباحثين » ، على حين ذكر بعد ثلاثة أسطر اسم ميثاق عاصي . قد يقال : وما الضرر ؟ أقول : كبير ، فلما أن تشير إلى المؤلفين دون أسماءهم وإما أن تذكر أسماء الجميع ، خصوصاً إذا كانت النسخة المطروحة فيها مجال لمقارنة الآراء . وهذه وإن بدت مسألة شكلية ، فإن أرى لها أهمية كبيرة ، بخاصة إذا كنا نحيا قراء يجهلون بنا أن نضع أمثلهم القضايا في وضعها المناسب .

كذلك فإن الباحث قد أورد كتاب صلاح فضل عن النبائية وسرده في مراجع الكتاب ، ومع ذلك لا أجده قد أشار إليه في حواش الأقسام .

هذا عن طرق التعامل مع المراجع العربية ، أما عن اختيارها فالأمر أعجب .

كيف يقرأ المهتمون بحثنا عن النقد العربي القديم ولا يحدون فيه إشارات إلى نقادنا وباحثينا في مصر ، الذين كان لهم - دون رياء - دور الريادة في تمحيق البحوث في هذا المجال ، من أمثال : طه حسين ، وأحمد أمين ، ولؤي الخولي ، وإبراهيم سلامة ، وأحمد الشاذلي ، ومحمد متون ، ومحمد النجدي ، وغاز الدين إسماعيل ، وعبد القاهر اللطفي ، وشوقي ضيف ، ومحمد عيسى هلال ، وبلوي طيانة ، ومصطفى هدار ، ومحمد زكي المشاوي ، وعماد الريسي ، وجابر عصفور ، وغيرهم كثير .

أذكر هذا لأني وجدت الباحث في حيرة وهو يصالج مصطلح « الطبع » ، مشيراً إلى أنه لم يجد في الدراسات الحديثة - على حد قوله - عناية بهذا الجانب ، ومن هنا فلم يجد إلا صفحتين عنه في كتاب أحمد الطرابلسي بالقرونسية . ويسمح لي الباحث بأن أحيله - بالإضافة إلى هاتين الصفحتين البهيمتين - إلى كتاب الدكتور أحمد أحمد بلوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ، القاهرة ١٩٧٩ (نسخة مصورة) صفحات ٤٨٣ - ٤٩٠ ، فيها الكثير عن الطبع والصناعة يستغني عن كتب التراث أمثال :

ابن قتيبة : الشعر والشعراء ؛ الأصفهاني : الأغاني جزء ٦ ؛ ابن طباطبا : عيار الشعر ؛ السكري : الصناعين ؛ الجرجاني : الوساطة ؛ ابن رشيقي : العمدة ؛ المرزباني : الموشح ؛ عبد القاهر : أسرار البلاغة . وكذلك فإن أحياله إلى كتابات الدكتور شوقي ضيف ، وبخاصة في : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ط الثانية القاهرة ١٩٤٥ .

ألم صمت البحث عن أصوات نقادنا وباحثينا في مصر أضاع بعض الاحتمال ؟ هل هو موقفت من الباحث ؟ لا اعتقد . هل سوء

إن عدم الاطلاع على هذه الكتب قد فوتت حل الباحث تسجيل تحديد « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقي .

ونكتة هامة النقطه أقول : لماذا توقف الباحث عند القرن الرابع الهجري ؟ إنه يتناول مفهومها له وزنه وخطره هو « الأدبية » في التراث النقدي . فكيفه إذا مرجع مهم كثيرا لكل من يريد أن يعرف شيئا عن هذا الموضوع . واعتقد أنه بوقوعه عند حدود القرن الرابع الهجري قد حرم البحث من مداه وخصته : السدي مرجوح في مقدمة المرزوقي لديوان الحماسة لأي غلام ، حيث يناقش المرزوقي « عمود الشعر » ، وهو أساس متين تبلورت عنده « الأدبية » بأسس مفاهيمها . أما الحماسة فهو كتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) ، حيث يحدد هذا الكتاب كل الأبعاد الرئيسية لنظرية « الفصاحة » وهي عصب « الأدبية » .

ومن السدي والمحة ، أولئك من عمود الشعر ونظرية الفصاحة بتشكيل المجلد الطبعي « للأدبية » .

إنني أسف لأن أقول إنه في غياب الاستقصاء الحقيقي تاهت عن المؤلف بعض المصطلحات التي كان لها - لو استخدمت - أن تنيف إلى الموضوع الشيء الكثير . وأهم هذه للمصطلحات : تصور « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقي (سوى موازنة السدي التي استخدمت وحدها في البحث على أوسع نطاق) ، عمود الشعر ، ونظرية الفصاحة .

وتأثير ترجمة كتاب « أرسطو ، الخطابة والشعر » ، على مفهوم « الأدبية » وهذا الكتابان قد ترجمتا في القرن الرابع أو قبله . وتشير هنا إلى كتاب :

الحاملي (ت ٣٨٨ هـ) : الرسالة الحاقية فيها وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو والحكمة . تحقيق فؤاد البستاني بيروت ١٩٣١ .

كذلك فإن إهمال كتب المختارات وعلى رأسها : كتب الخفاجيين : « الأشياء والنظائر » يغترب بعدا مهما إلى حد كبير في تصور « الأدبية » ، لأنه يضيف الكثير إلى مفهوم السرقات وإيراد الأشياء والنظائر . وكذلك فإن الدراسات القرآنية والكتابة حول إعجاز القرآن الكريم كان لها جيمعا دور كبير في تطور النظرة النقدية . ومن هنا كان لا بد من استغلال مصادر مثل : رسائل الواسطي ، والرماني ، والحطاي ، وكتاب القاضي عبد الجبار ، إلى جانب كتاب البقلاقل .

هذا عن المصادر ، فماذا عن المراجع ؟ فيها يتصل بالمراجع الأجنبية ، أورد الباحث منها أكثر من خمسة وعشرين مرجعا نصفها قائمة في آخر الكتاب . ولم يتعامل الباحث إلا مع كتاب واحد فحسب هو كتاب أحمد الطرابلسي بالقرونسية ، أما الكتب الأربعة والمشرورون الأخرى فليس واضحا مدى الاستفادة بها في صلب البحث ، وفلك لأنه لم ترد إشارة واحدة إلى أي منها في حواش الأقسام الثلاثة للبحث .

أما المراجع العربية فلما بعض الملاحظات الجزئية ، أولا على طريقة الباحث في التعامل معها ، وثانيا في اختيار المراجع لبحث .

أما عن تعامله مع المراجع العربية ، فإنه لم يجد مما كتبه طه حسين في النقد القديم إلا نقطة واحدة اقتبسها من كتابه حديث الشعر والنثر عن أبي غلام .

إن المسألة - والحالفة هذه - طلبة كبرى تتحدى جمود قراءة كتاب والتعلق عليه . إنها تتبرق كل منا خيرة حرية ملحة من أجل حتمية تحقيق الوحدة الثقافية ، وتوفير أساليبها ووسائلها لأمة قدورها ومصيرها أن يتصم بعضها بعضا .

الإمكانات ودورها في عدم وصول مؤلفات هؤلاء الباحثين إلى تونس ؟ ولكن لماذا لم يشر الباحث إلى هذه الصعوبة لو أنه حاول ولم يستعلم ؟ وإذا كانت معظم مؤلفات هؤلاء قد مضى على ظهورها ربيع قرن من الزمان (على الأقل طبعاتها الأولى) ، فعلى نأمل أن تصل .



نموذج الخطيئة/ والتكفير* والبحث عن شاعريّة النصّ الأدبيّ

وليد منير

١ - مدخل إلى قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر :

(الخطيئة والتكفير) كتابٌ يجمع بين التّجذيم النّظريّ والدراسة التطبيقية . وهو لا يمثّل - كما يبدو للوهلة الأولى - بحثاً في الدّمر ، ولكنه يمثّل بحثاً في جماليات الكتابة . وهذه الجماليات هي مجموعها هي ما يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر معاً ؛ وهي ما يطلق عليها المؤلّف مصطلح (الشاعرية) Poetics .

(الشاعرية) إنّه بحثٌ في إشكاليات البناء اللغوي ؛ وهي الكليات النّظرية من الأدب كما يقول (فوموروفه) . وهي لا تقتصر كالأصولية على دراسة الشّفرة دون السياق ، ولكنها تسمى إلى دراسة الشّفرة بهدف تأسيس السياق الذي يتضمن في ذاته الحاضر الظاهر ، والحاضِر الضمّن في آن واحد . إنها تتركز حول الإجابة عن سؤال (جاكوبسون) المشهور : ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً ؟ ومن ثمّ فإنّ أولى وظائف (الشاعرية) هي إسقاط محور الاختيار الراسي على محور التّكليف الألفي . هذا الإسقاط يمثّل في عملية الانتهاك للنظم لقوانين اللغة العادية وسنتها ، ويحلّ (فولزون) محلّ التركيز حلّ (التجاوز) . إنّه ينقل النصّ من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية .

هنا يتشكل فضاء النصّ الداخلي ، فتتمدد المساحة بين المتناسر ، وينشأ هذا المدى الزمنيّ المصحوب بنوع من التّوتر الذي يتراوح بين الشدة واللين . والطاقة (الإشارية) التي تسم النصّ الشاعري هي المستولدة عن إثارة الأثر الجمالي في وعي القارئ . وعندما تتحول الكلمة إلى إشارة ، تفعل هذه الإشارة ولا تفعل ؛ أي أنها لا تدلّ على معنى ، ولكنها تثير في ذهن القارئ إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً شتى . إنها تصير (تجسّداً) بتصوير وحازم القرطاسي . وهنا تعرّف المؤلّف (الشاعرية) مرة أخرى بأنها فنيات التحول الأسلوب ، حيث يتعرف النصّ عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي .

ليس للنصّ (مضمون) - بالمعنى القديم - إنّه ، ولكن له (وظيفة) ؛ والملاقة بين الوحدات التي يتكوّن منها النصّ تقوم بطور أساسي هو وظيفة هذه الوحدات .

ويسعى المؤلّف لمفاعيله التي ترسم مجال حراكه النقديّ من نتائج فكرية ثلاثة : النبوية ، والسيميولوجيا ، والفنّيكية ، ويحاول أن يؤلّف بين مختلف العناصر المختارة ، ضافراً من جذائلها منهجاً تكاملياً متجانساً الأبعاد . وهو يأخذ من النبوية قولها بالشاعرية التي الداخلية للظاهرة ، واعتمادها على تحليل العلاقات الرابطة فيما بين الوحدات التي ينظمها كلّ شامل ، متحول ، وقادراً على التحكم الدقائق عن

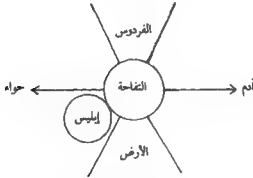
● الخطيئة والتكفير . . . من النبوية إلى الشّعرية .

قراءة في نموذج إنسان معاصر .

د. محمد عبد الله الخليلي - الدّاعي الأبيّ السّحري .

طريق عملية (التخيّل) . كما يأخذ عن السيميولوجيا تعريفها وتحليلها للإشارة sign ؛ تلك الإشارة التي تتكوّن من دالّ يسمو floating وملول يتزلق ، sliding ، أو صورة صوتية ومتصوّر ذهنيّ ، تربط بينهما علاقة اعتباطية . واعتباطية الإشارة هنا اعتباطية نسبية ؛ أي أنها حرة في دلالتها ، ولكنها لا تدلّ إلا بتواطؤ جماعي . وأخيراً فهو يأخذ من الفنّيكية (الشّعرية) كما يترجمها المؤلّف (Deconstruction) فكرة (الأثري) ، وفكرة (النوعية) ، وفكرة (النصّ المتفتح) . والأثر هو التّشكيل الناتج عن الكتابة ، وفلّك يتم عندما تتصلّب الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنصّ ، ويقوم النصّ بتصدر الظاهر

العودة إلى الفردوس) ، حيث تصح علاقة شحاتة مع المرأة - من خلال ما يشي به النص الشحائي - مثلاً أدبياً لقصة البشر ، بوصفها انعكاساً متواتراً للمأساة الأب (آدم في صورته الدينية) .
ويتشكل النموذج على هذا النحو :



وهو نموذج ذو حلقات ست كما يتضح من الشكل السابق .
نعب هذا النموذج - فيما يرى الناقد - من قلب نصوص شحاتة ، وكانت الجملة الشعرية الواحدة تتحرك من داخل أحد النصوص الشرية لتلتحق مع مثيلتها في نص بعد شعراً . هكذا أصبحت الجمل كليات عضوية تميزها (الشاعرية) وتوجهها نحو بناء النموذج .
ولكل حلقة من الحلقات الست التي سبق ذكرها معادله الدلالي الصريح أو الضمني . وترصد القراءة النقدية هذه الحقيقة على النحو التالي :

آدم	=	البراءة .
حواء	=	الإغراء .
الفردوس	=	الحلم .
الأرض	=	الطغاب .
الشحانة	=	الحطية .
إيليس	=	الشر .

ويقتصر الناقد صورة النموذج في أدب شحاتة كما تنم عنها مقاطع مغرقة من لحس قصائد له ، ومخاضة بعنوان (الرجولة) ، وكتائب نثرى موسوم بهذا الاسم : (رفقت هلال) . كما أنه يعمد إلى تحليل رسائله الخاصة إلى ابنته (شيرين) تحليلاً دلالياً ، ليؤدي صورة النموذج الذي قلم باستخراجه من قبل . وتأنق ثقافة الإغواء صورة (المعرفة) حياً ، وصورة (المرأة) حياً آخر . ويقارن الناقد في هذا المجال بين شحاتة في تمثله لحس الحطية ، وأبي العلاء المعري .
ويستعرض الناقد ضغط عناصر النموذج على الكاتب واحداً واحداً ، ثم يمجس عن الاستشهاد بالعنصر السادس (إيليس) في صوروشحاتة الأدبية ، حيث نجفت إشباع هذا العنصر في كتابات الشاعر ، أو يخلط مع العناصر الخمسة الأخرى ، بحيث لا يمكن فصله عنها .

ويخلص الناقد في النهاية إلى أن هذا النموذج إنما يشي بأن قصة آدم

اللغوية . أما النحوية فهي تضافر جاليات الجملة مع نحوها لتأسيس ملائمتها بعيداً عن المدلولات . وفي ظل ذلك كله لا يبقى النص المفتوح سوى أنه مطلق للخروج ؛ أي أنه خطاب فاعلية يسهم فيه القارئ ، ويعد إنتاجه ، بدلاً من أن يتقبله تقبلاً استهلاكياً .

والؤلف يعلن في النهاية انحياز الكمال للمنهج التفكيكي بمنجزاته الأخيرة ، التي تضمنت أبرز المقولات النقدية للبيئية والسيميولوجيا في ثنائياها ، وجولوزها إلى أفق أبعد ، وأكثر فاعلية . وهو يفرق بين طريقتين في تشريح النصوص ؛ الطريقة الأولى هي نقض منطق العمل المدروس لإحلال بديل غالب (دريدا) ، والطريقة الثانية هي تفكيك النص إلى وحدات يعاد بناؤها مرة بعد مرة في محاولة لإبداع النص من جديد (رولان بارت) . ويختار المؤلف الطريقة الثانية ، حيث يمكنه نبع (بارت) من «الثبات على صهوة النص السابق ، والسباحة معه ، وبهذا تخلف الإشارات حريتها ، وتتعلق في تأسيس شفرها» . والنموذج الإنسان الذي يقوم المؤلف بقراءته قراءة نقدية - وفقاً لمنهجه التفكيكي - هو الشاعر الكاتب السموي وحرة شحاتة .

ولد حرة شحاتة بمكة عام ١٩٠٩ م ، ومات بالقاهرة عام ١٩٧٢ م عن أربع وستين سنة . وقد عاش حياة قلقة غامضة ، وتغير سلوكه الحياتي وإنتاجه الأدبي بحسن وجوهي جاري لا يخلو من مسحة صولفية لافتة . وكانت أعماله الشعرية ، ورسائله ، ومخاضاته ، وكتائبه النثرية المتفرقة ، هي تمثل ما سبته المؤلف به (النص التام) لحرة شحاتة . وفي هذا الجسد المتسبي به (النص) أصل المؤلف مبغمه النقدي متمكناً ، وفافصلاً ، وموحداً بين أجزائه من جديد ، سعياً نحو بناء (النموذج) الذي سمد نموذج الحطية/التفكير ، مثمناً - بعد جهد - أنه النموذج الذي يغطي بشكل شبه جوهري جميع الوقائع ، والعناصر ، والتحويلات في بنية العمل ، ويفسرها تفسيراً متمكناً .

٢ - المحاور الأربعة للخطاب النقدي :

تتظم الخطاب النقدي لعبد الله محمد النذاسي (المؤلف) محاور أساسية أربعة ، نرتبها كالتالي :

- ١ - تكوين النموذج ذي الحلقات الست .
- ب - شرح علاقات الشكل والدلالة في هذا النموذج وتفسيرها (الترويض بين الداخل والخارج) .
- ج - رصد المدلوات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها .
- د - تدخل النصوص (دراسة تفصيلية لملاحظات التقاطع والتناقض) .

وتقسيم الكتاب إلى هذه المحاور الأربعة تقسيم يعتمد الفاعلية الوظيفية للخطاب النقدي ، ويكشف عن دصائل القراءة التشريعية للنص الإبداعي ، ويضئنا عن النظر الجاهل للمؤلف لروية النقد وفقاً لتقسيماته وتبسيطاته المتعددة ، التي ترمى إلى نوع من التنظيم التافلي ، أو التزيينات التوضيحية على اللحن الأساسي لا غير .

حول المحور الأول يلوح حديث الناقد عن صراع (آدم/الرجل) / حرة شحاتة بين طليين أزليين هما الحطية (الشر) والتفكير (محاولة

المنطقى) ، ويتجه نحو تأسيس قول جامع لمعى ثابت مثل :
إِنْ تُصَفِّى الْأَمَمَ وَتُنْتِمْ مِنْهُمْ
فَلَنْ يَسْكُتَ بَعْضُ دَمِ السَّغَالِدِ

وقد تعمَّد النقاد - فيما يقول - إبعاد ما يتسم من نصوص شحانة إلى جملة (التشثيل الخطي) من دراسته ، لمعجزها عن التحرك نحو بناء النموذج .

وأخيراً فإن (الجملة الصوتية المقيدة) هي الجملة المنظومة لذات النظم ؛ وقد استجدها النقاد أيضاً من نصوص شحانة .

إن ، فالجملة الإشارية الحرة بنوعها (الجملة الشعرية - جملة القول الشعرى) هي وحدها نواة إنشاء النموذج عند (الغيداني) ؛ وهي - بوصفها جملة شاعرية تسعى إلى تأسيس سياقها - تحل الطاقة المحركة لعناصر النموذج ؛ تلك الطاقة التي ما فتئت تحرك هذه العناصر ، وتؤسس العلاقات فيما بينها .

ويصلح (الغيداني) إشكالية القراءة (حرية تفسير النص وتعميله دلاليًا) على مستويين :

(أ) مستوى فنى ، يعتمد على التناول التفكيكي للنص من حيث إنه يوصى ولا يقول ، وإنه يفيض على أساس من علاقات الغياب لا علاقات الحضور .

(ب) مستوى نفسى ، تشترك في تقريره أبعاد ثلاثية :
١ - اللا شعور الجمعي . ٢ - جماعة اللغة .
٣ - حالة النص .

ويحول المحور الثالث يدور حديث النقاد عن المداخلات الأربعة التي تشكل فضاء القصيدة وهي :

١ - مدار الإيجاب التجاوزي (وهو يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التي تغني على مساحة الانفعال الشعرى فيها) . ومن ذلك قول شحانة :

زافته في الحب عقيب أسره رها
هان بجنبى يغفر ثائراً قلنا

فـ (زانت) فعل ماضٍ يدل على (الاستقبال) ، و (هان) اسم فاعل يعمل - برغم كونه اسماً - دلالة الفعل .

٢ - مدار الإيجاب الركنى (ويحدث الإيجاب بين عناصر التأليف ، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثانى ويقرر إحداثه) . ومن ذلك قول شحانة أيضاً :

تحسب خيالات ما ضفيه له عصوراً
ماتت وخسفت الآلام والحرقا

والإشارة : (تحسب/ ماتت) نشأ بأساس القيمة في الإشارة ، وهو (الاختلاف) ، كما يقول (دى سوسير) ؛ فتصحب جاءت من سلم اختيار عمودى حر ، وهي في الوقت نفسه تفرض نفسها على الإشارة المعارضة لها ، فتخضع أمداء الاختيار فيها .

٣ - مدار العودة للمنبع (ويتم عن عنصر التكرار الذى يحدث دائرياً) .

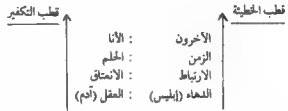
٤ - مدار الأثر (حيث إن الأثر هو ما ينطبع فيها هو خارج

عل الأرض هي قصة شحانة أيضاً ، مستلذاً بقول شحانة (إن حيالى سلسلة طويلة من الاستشهاد .. أنكرارى ، وغيابى ، ميولى ، أهوائى .. هي أناة .

وحول المحور الثانى يدور حديث النقاد عن العلاقات الدالة التي تنتظمها نتائج ضدية تنتمى إلى قطب النموذج (الخطية/التكفير). حيث يمكن اختزالها في ثالث النتائج التالى :



ونستطع هذه النتائج الأولية في توجعها كل النتائج الثانوية الأخرى مثل :



وثانية (التحول - الثبات) تنطلق بناءً على إحساس النموذج بوجوده التاريخى (الفردوس - الأرض - الفردوس) ، في حين تنطلق ثنائية (الشعر - الصمت) بناءً على إحساس بالقيمة ؛ تلك القيمة التي تتراوح بين الجلودى واللاجلودى ، أو بين الحقيقة والعبث . أما الثنائية الثالثة (الحب / الجسد) فتنتقل - في الغالب - بناءً على حس مثالى أو رومانسى .

ويشكل النقاد (النص الشعاعى) إلى وحدات ، ويسمى كل وحدة جملة ؛ والجملة هنا هي أصغر وحدة أدبية في فضاء الشفرة اللغوية للجنس الأهم المدروس .

والجمل في نصوص شحانة - فيما يرى النقاد - أربعة أنواع كالآل :-

- ١ - الجملة الشعرية .
- ٢ - جملة القول الشعرى .
- ٣ - جملة التشثيل الخطي .
- ٤ - الجملة الصوتية المقيدة .

والجملة الشعرية هي كل قول نعى جاء على شكل شعرى ، مع ضرورة تميز هذا الشكل - (الشاعرية) كما سبق لنا شرحها وتفسيرها بوصفها مصطلحاً أسلوبياً . أما جملة القول الشعرى فهي تلك الجملة التي تتمثل فيها تسمية بالثر ، وإن كانت تشترك مع الجملة الشعرية في امتعاق إشاراتها ، وقدزنت على إحداث الأثر .

وتُعرف جملة التشثيل الخطي بأنها جملة بلاغية تعتمد على (التمركز

الشيء) ، وهو فاعلية نسبية تندرج شرارة الإجماع . والأثر بهذا المفهوم هو الدليل الحقيقي للمعنى .

حول المحور الرابع والأخير يدور حديث الناقد عن ظاهرة سياقية بارزة ، هي ظاهرة (تداخل النصوص) . ويرصد الناقد واحدة من المداخلات النصية بين «حزمة شحانة» و«الشريف الرضي» من خلال (مفاعيل أسلوبيين) هما :

١ - جملة البدء .

ب - تداخل القوافي .

ويرى «الغذامي» أن بين قصيدة (غادة بولاق) لشحانة ، وقصيدة (يا طيبة البان) للرضي ، علاقة تشريعية وثيقة ، تقوم على التقاطع والتبادل والتساوق والإحالة الإنشائية . بذلك تسرى النصوص التاريخية بعضها في بعض ، وتصبح الكتابة - فيما يقول - معركة ضد النسيان .

٣ - في نقد الناقد : ملاحظات جوهرية .

تثير القراءة النقدية ولعيد الله محمد الغدّامي ، يمتدّد فصول الكتاب ، وتوزع مدارجه ومناطقه عدداً من القضايا والمسائل المهمة في حقل النقد الأدبي الجديد . وبما لا عارفة فيه أنه كلما تعددت أساليب التناول النقدي ، وتكثرت طرق المعالجة النقدية ، وارتقت أدواتها ، اغتنت بما لهذا محاولات القراءة والتطبيق ، وتأسست مسعوياتها ، وإن اتسعت الفرصة لزيادة منزلقاتها في الوقت نفسه .

نود أن نطرح في هذا المجال بعض الملاحظات الجوهرية التي تخضعت عنها قراءتنا لهذا الكتاب ، ونلخصها فيما يلي :

١ - يثير الكتاب - فيما نرى - مسألة ملحة في الساحة النقدية العربية ، ألا وهي مسألة (توحيد المصطلح) ، وبخاصة أن بعض النقاد - والغدّامي من بينهم - قد يطبق له أحياناً أن يستعمل في سياقه النقدي ترجمتين مختلفتين للمصطلح واحد . مثال على ذلك استعمال ناقدنا لكل من (التشريح) و (التفكيك) ترجمة للمصطلح النقدي Deconstruction ، كما أن كلمات أو مصطلحات من قبيل : (مدار الإجماع التجاوزي) و (مدار الإجماع الركني) في حاجة إلى مزيد من الدقة والتحديد والوضوح .

٢ - يتسم نموذج (الحظية/التفكيك) في بعض الأحيان بشيء من السمة والعمومية في فحواه الدلالية ، بحيث يمكن أن يتنظم فيه مثلاً شحانة ، وأبو العلاء ، وأبو المتأخر ، والجامعة بن داود معاً ، برغم ما بينهم من خصائص فرقة . وقد يكون السبب الرئيسي في ذلك هو محاولة تأسيس النموذج بصورة ينحاز فيها الناقد إلى التجريد على حساب الدقة .

٣ - إذا قمنا بتفكيك جميع النصوص لعدد من الكتب أو الشعراء إلى جمل أو وحدات ، ثم اخترنا من بينها ما يُسمى بالجميل (الشاعرية) ذات الطبيعة الإشارية للحمة ، دون غيرها من الجمل ، ثم كررنا من هذه الجمل ، التي تبلغ في أداها أقصى فاعلية وظيفية ممكنة ، نموذجاً جالباً ودليلاً علماً ، ألا يستوى حيث يتقننا الجمال لكل هؤلاء

الكتب والشعراء ؟ ألا يبدو العمل الجيد على هذا المستوى كالمعمل الرديء ؟

٤ - يحاول المؤلف أن يجد مفهوم (السياق) محدداً أحادي المركز ، فيقتصر على مجموع النصوص السابقة التي يتولد النص من تحتل غروبها الاستمراري والسياسي ، دون أن يفهم (السياق) على أنه كذلك إطار تاريخي ومرجعي تشكله علاقات الإنتاج (السوسيو- لغوية) .

٥ - يقع المؤلف أحياناً في منزلق خطير حين يضطر إلى أن يعزل الكلمات عن سياقها لتحاكم في دلالتها المفردة وضعية النموذج المفروض .

٦ - يقع المؤلف كثيراً في شرك اللغة الإنشائية ، على نحو ينأى به عن التحديدات العلمية المطلوبة والصارمة للغة النقد ، فهو يطعن في الوصف الموسوم بالمعاطفة أحياناً كثيرة ، حين يكون في أشد الحاجة إلى التحليل الموضوعي الدقيق بوصفه معالماً لجالات أدبية معقدة ومتداخلة ، ويمتسك في أكثر من نقطة . كذلك فإن صيغة «جنيباً واضحة» تسرب لتسبب لبساً على الخطاب النقدي في أكثر من موضع ، حين يكون السياق في غنى كامل عن حضورها . وبما هو جدير بالذكر في هذا المجال أن فهم العمل الأدبي - فيما يقول الدكتور صلاح فضل - عملية عقلية صرف ، ينهي ألا تختلط بالامتزاج الوجداني السلي ، أو المشوّر على النفس من خلال النص بتلاحي الأرواح التي تعزف على الوتر نفسه .

٧ - ترتبط عملية الشرح والتفسير حادة (ومن المنظور البنوي والتفكيكي) بالواقع الخارجي بمجاذرة بملك العمل الأدبي ذاته ، وتشمل إدراج البنية في أخرى أكبر منها ، تكشف عن كيفية تشكيلها وتكوينها . ولا يفيد في ذلك - كما يقول (البنويون) - نهج التناول النصي أو المعالجة النصية إلا في حدود معينها . ويفسر «يسير ماثيري» ، الذي يعترف بأن منهجه في التفسير يفترب - إلى حد كبير - من منهج التحليل النفسي ، أن الناقد التفكيكي حين يلعب دور المفسر إنما يكشف عما نسيه ولا شعور النص وليس عن ولا شعور الكاتب . ويصرف النظر عن حديث (الغدّامي) حول محور قضى تقرر أبعاد ثلاثة هي : الألا شعور الجمعي ، وجامعة اللغة ، وحالة النسيان ، وقلة ، أي الغدّامي ، لم يجاوز أن يستند إلى أي منظور اجتماعي في رؤيته النقدية . و«رولان بارت» - أو (فارس النص) كما يدعو ناقدنا ، وعياكي ، ويمتنع عن تحليلة لقولاته النقدية - هو أول من نهى إلى أن اللغة تحمل فرضيات أيديولوجية وتغلغلها ، وأن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو وضع أبعادها على طبيعتها الأيديولوجية .

٨ - يتيح الناقد نجاحاً لافتاً في عرضه لسيل من المقارنات الذكية بين عوالم من المقولات النقدية الغريبة الحديثة ، ونظائرها من المقولات النقدية العربية التي ترجع إلى قديم وفلاسفة عرب سابقين في هذا المجال ، كحاتم القرطاجي ، والنزالي ، وصيد القاهر الجرجاني ، وغيرهم .

القاحلة حين تَدُم لقراءته العلمية الطويلة يقول «كلود ليفي شتراوس»
الشهير : «ولقد راضت العلوم الإنسانية نفسها ، منذ قرون ، على
النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوعٌ من القردوس الذي لن يتاح لها
دخوله أبداً ، ولكن فجأة ظهر مغدٌ صغيرٌ انفتح بين هاتين الحلفتين ،
والفاتح لهذا الخلف هو علم اللغة» .

وإذا ما كان الأمر قد قام الدكتور وعبد عبد الله الفيلسوف في كتابه
(الحلقة والتكفير . من النبوة إلى التشريع) بجهل نقديّ مَعْنٍ
وفشال ، وحاول قدر الإمكان ربط (النظري) بـ (التطبيقي) ، ساهم
إلى الإسهام في خلق تيار نقديّ عربي ، يستند في أسسه إلى أحدث
المفاهيم العلمية المعاصرة . وقد كان علم (اللغة) بإمكاناته الضخمة
معيناً حقيقياً له في هذا المجال ؛ وربما أشارنا أنفسنا إلى تلك الأداة

رسائل جامعية

الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى القرن الخامس الهجري

إعداد : فتيحة هزاع نصر

إشراف : الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف

عرض : عبد القادر زيدان

ولاجتماع في المكتبة المصنوعة التي كان يحطها التشبيه عند اللغويين في القرن الثالث الهجري ؛ فالتشبيه يحافظ على تباين الصور واستقلالها ، ويحقق المقارنة والمطابقة بين الأطراف الخارجية لعناصر التشبيه ، فضلاً عن إبرازها لخصائصها وإمكاناتها في توليد الصور وابتكارها .

ويرجع الباحث اهتمامه بالثقافة القديمة بالتشبيه إلى استجابة طبيعة لزمة نفسية عميقة ، وميل لصور التشبيه . وربما جاء ذلك الاهتمام نتيجة ليواسات دينية تمنح بتحفيد الأبياء وتمريمها .

ولا مندوحة من أن يقال إن جمال الصور وطرافتها وجذبتها التي احتفل بها القاد القديم لا تبرز في معرض التشبيه ، ولا تنضج لمعالمتها وأبعادها إلا إنا قامت على أساس من المقارنة والتناظر ، ونظر إليها من خلال السياق الذي يحدها أثرها ومعناها لبيتها في التعبير . ولعل ذلك كان يمثل نقطة الضعف في تناول هؤلاء القاد للتمانيح الشعرية التي ألوا بها . لقد خلا ذلك التناول من التحليل لاستصحاب وإعجابهم بتلك النصوص ، ولم يقدموا الدليل الذي يكشف عن إمكاناتها ، وقصورهم على التحليل هذه النصوص .

ولكن تلك النصوص في التناول ، لا ينبغي ما لديهم من ميل متعصب إلى تفهيمهم على تقدير الخصائص الفنية في التعبير ، وصنع إدراك للأساليب الفنية في التصوير ، من خلال اعتبارهم للروائع من التشبيهات .

ويحقق الباحث مع القول بأن موقف اللغويين من الصور الاستعارية كان ينقسم بين التشكك والريبة ؛ لأنها تقدم على التجاوز والانتقال ، ويشتق إيجابها على الوضع الأول والمناسبة والظلال ، كما يشتق على السماع من العرب الموثوق بعربيتهم .

ومع ذلك ، فقد أدرك اللغويون أن اللغة يجوز معناه الحقيقي ، أو مدلوله اللغوي ليدل على معنى آخر متميز ، له صلة بالمعنى الأول أو شبه أو طريقة . وبهذا المفهوم تصبح الاستعارة المتشبهة بها - مندمج - هي الاستعارة التي يشكل التشبيه أحد أركانها ، وإيجابها للكشف عن بؤلة التعبير وإخراجها إخراجاً جليداً ، يجوز وقته ، ويوضح مضمونه . أما إذا قامت الاستعارة على أساس من الإبداع الخيالي الذي يجوز حدود الأسس والافتراض لتدخل دائرة التوضيح والإيهام

ولا يغتفر الباحث أن يبدع حزمة معرفة اللغويين للبكرة للمجاز والاستعارة تلام من

بفكرة الدلالة في صور الشعر ، وكيف جموا في دراساتهم للصور الشعرية بين العناية بالدلالات الحسية التي تيسر للمتلقي الفهم والإدراك ، والاهتمام بإبراز المضمون والوجدان والفكرى ، فضلاً عن الإحاطة بالصياغة التي ترجم كل ما هو حتى إلى فكر ووجدان .

ويرى الباحث أن الدراسات المتقدمة ، إن كانت قد أهملت إبراز الصورة الاستعارية في شروح الشعر وتحليل مضمونه في مرحلة ما ، فقد أعقبت هذه المرحلة مرحلة أخرى أصعب ذلك الجانب عنايتها واهتمامها ؛ فقد اعتنت بالصورة الاستعارية ونظرت إليها بوصفها أكثر الصور الأدبية إبداعاً وابتكاراً ، لكونها الصنعة يروح الأدباء وسعيها وفنه ، وأعمق في التعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم .

ومع ذلك ، يلعب الباحث في مد الاستعارة وليدة التقيد الجمعي ، فالتقاد القديم أساء فهم وطريقتها وطبيعتها وصلتها بالتصوير ، ولم يمن بصورها الفنية الواضحة ، بل حل بصور التشبيه ، وعدها مصدر الشاعرية الفنية ؛ فالتشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضية من صورة .

ومن ثم جاءت الملاحظات النقدية التي خلقت بها المصادر المتقدمة تدور داخل إطار الإيهام المتواتر بصور التشبيه الذي تتحقق فيه الدقة والوضوح ، واستقله الصفات وتبنيها ، على طريقة أن يتجنب الشاعر فيها الكلمات التي تثير الضور والاشمئزاز ، وأن يتحذر من الإسراف والمغالاة الذي يجوز حدود الصدق .

لقد أسهمت بيانات ثقافية حدة ، في بعوث الاستعارة في أدبنا القديم ؛ فهناك علماء اللغة ، وعلماء الكلام ، وأهل الأدب والتد .

ولكن هذه البيانات عندما تعرضت لبيت الاستعارة ، لم تكن بعيدة عن الخطأ الفكري التي كانت تشغلها وتحميها . ومن ثم كان من الطبيعي أن تنكس قضايا هذه البيانات الثقافية على بصورتها التي تصعد لتناول الاستعارة بالتحليل والدراسة ، دون النظر باهتمام إلى أن الاستعارة تمثل في حقيقتها العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر ، بعيداً عن أي حموم قد تنصل بضباب اللغة أو الدين على الصورة التي جلاها لنا الباحث في دراسة هذه

ولقد سلك الباحث في تمجيد منهج بحثه ما تصح به المرحوم الشيخ أمين الخولي من يقول أن يتناول الاستعارة بالقدر والبيت ، حين قال : « إن الباحث في الاستعارة ينبغي أن يفرق بين بيان تناولها الأول في العربية كيف كان ، ومن أين جاء القدم ، وإلى أين انجذبوا . ثم كيف أشلوا قواهم ، وقرعوا سائلها ، وتجزوا شواهدا ، وفي أي فرع من فروع دروسهم وراء البلاغة عرضوا لها ، وبأي شيء من رائج دروسهم ومروغ طبعهم تأثر تفكيرهم فيها ، وإلى أي حد وقف تناولهم لها ، وفي كان ذلك » .

ووفقاً لهذا التوجه ، نراه يفرق الفصل الأول لتوضيح الأثر الذي خلفته الثقافة اللغوية في بحث الاستعارة ؛ فيبحثنا من عناية المتقدمين

القول بأن الجلسات تقدم من ذكر الاستمارة من العلماء. ولكن البحث مع ذلك - يصف تعريف الجلسات للاستمارة بالعمومية والشمول، فيقول: «وتعريف للاستمارة بأنها «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»، هو تعريف عام يشمل الجلسات بأشواطها» ، «لا يشمل التسمية البليغ الذي يخالف الاستمارة من وجه» . ثم نراه يضيف قائلا: «والجسّات لا يميز كثيراً دقيقاً بين الفنون البليغة، وكثيراً ما كان يجمع بين التسمية والاستمارة والبدل والمجاز في فن واحد من فنون اللؤلؤ في القرآن الكريم. فالحقون البليغة لا تكن واضحة في تفكيره» .

ولا يهتد الباحث أن يشير إلى التأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التسمية، والانحراف به عن طبيعتها الأصلية التي رسنها اللغويون. ونراه يتعرض لفهم التسمية عند الجلسات بقوله: «إنه لا يتم من أسس من التشابه الحسية في الأبعاد والميزات الخارجية كما مهندسه لدى السابليين، وإنما قد يقع التسمية في الصفات المضمرة أو المقتضى المعنى الذي يربط الشيء بالشيء به» .

ويطلل الباحث رؤية الجلسات هذه للتسمية بأنها ربما كانت عاقلة منه لإيجاد خرج للتشبهات التي تصل بالذات الإلهية، وذلك بتحويلها إلى صور ذهنية في قوالب أشكال مادية محسوسة، لينجو من القهول الحسية ومن حيلولة التسمية

ثم يتناول الباحث في ابن قتيبة الذي أحصى بحث الاستمارة أهمية خاصة عندما أورد ما بها مستقلاً في كتابه «تأويل مشكل القرآن» .

وداسة ابن قتيبة نقاش الاستمارة والشمول لكثير من الآيات القرآنية؛ فهي لا توقف عند حدود التجاوز في الدلالة كما توقفت دراستنا الفراء وأبي عبيدة، بل تنص صراحة على وقوع الاستمارة في القرآن الكريم، وتتناول كثيراً من الصور الاستمرارية بالتعليل والتعليل، وتسير إلى مثيلاتها في الشعر وكلام العرب. وقد حوّف الاستمارة بقوله: «والمغرب تستمر الكلمة قطعها مكان الكلمة، إن كان للمسيب بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً» .

ويذهب الباحث إلى أن تعريف ابن قتيبة للاستمارة يجعل منها مرادفة للكلمة الجاز؛ إذ يشترط لتصفها وجود ملاقة السببي بين الأصل واللغوي واللفظ المستعار، وهذه العلاقة أن أعرض حلافتها الجلسات في حرف البلاغيين المخارجين. إنما ملاقة الجواردة والمشاكلة، فهي من خصائص البليغ في حرف المخارجين.

كما يلاحظ الباحث أن ابن قتيبة في تفسيره للاستمارة لا يعبر التسمية شرطاً أصلياً فيها، ولا يصرح عليه، مع أن البلاغيين المخارجين يرون أن التسمية أصل في الاستمارة، وهي شبهة بالفروع له، أو صورة مشتقة من صورة.

ما تعرضه مواطن الاستمارة في القرآن الكريم لا ينص على تسميتها، ويكتفى بشرح مضمونها اللغوي، ويكتشف عما تبقى عليه من تشبيه، وما تضمنته من قرينة تصرف الكلام عن ظاهر معناه، فالتصريح على ذكر الاستمارة في تلك المرحلة المبكرة من التفسير - كما يذهب الباحث - يعدّ ملحطاً في بلاغة هذه الآيات لبلاغة الآيات القرآنية قلقة في ذاتها.

ويستوقف الباحث عند حديث الفراء عن «القرينة» التي تصرف الكلام عن ظاهر معناه، وتبرز بين الملل اللغوي للكلمة والمحلل والمجازي لها، ويشار إليه ويؤمن أبي عبيدة في تفسير مدلول الآية. ففي الوقت الذي يتوقف فيه أبو عبيدة عند حدود المعنى اللغوي دون إشارة إلى «القرينة»، نرى الفراء يشير إلى معنى التجاوز في الدلالة كما لاح له ذلك.

ولا يفتقر الباحث مع ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن حديث الفراء عن الاستمارة يمثل طرفة كبيرة، وقفزة رائعة أدت إلى الوصول بها إلى غايتها التي تعريها اليوم، لأن الفراء - كما يذهب الباحث - لم ينص على ذكر الاستمارة، بل أشار إلى وجه التجاوز في الدلالة، ونوه بذكر القرينة. وهذا لا يعد استمارةً دقيقاً لمعنى الاستمارة، مماثل ما توصل إليه المخارجون، فضلاً عن أن مصطلح الاستمارة لم يطلق على المعنى البلاغي المحرّف إلا بعد مطلع القرن الثالث برع قرن له وجه التقريب.

ويتمشى الباحث من هذا الفصل إلى تبيتين: الأولى: بروز دور اللغويين في القرن الثامن الهجري وإسهامه في دراسة أساليب المجاز في القرآن الكريم، فضلاً عن دورهم الواضح في دراسة الصور الشعرية. الثانية: سيادة التفسير بالظهور على تلك المرحلة التاريخية المبكرة، على نحو أدى إلى تخرج اللغويين من النص على الاستمارة في تفسيرهم، على الرغم من إدراكهم لما في الأساليب القرآنية من تجاوز وانتقال في دلالة الألفاظ، فحاشل نظرهما في كلام العرب.

وفي الفصل الثامن يتابع الباحث تطور البحث في الاستمارة في القرن الثالث الهجري الذي كان يصحّ بتراكم ثقافية متنوعة، تحيا جنباً إلى جنب، وتبادل التأثير والتأثير، فضلاً عن نشاطها الواضح في التفسير والتفقه، وتحديد المصطلحات التي دارت حولها جهود السابقين.

ويقتضي البحث في بداية هذا الفصل بالجلسات ودراسته المهمة التي تتعلق بفن البليغ، وما تضمنته من تشبيه ومجاز واستمارة.

ويبرمج الباحث أن الجلسات تهيّئ أتم من وضع تعريفاً للاستمارة، وتحليلها لمضمونها يقرب من فهم المخارجين، وهو يذهب إلى هذا الرأي في مواجهة من ذهب من الدارسين إلى

أرسطو، على الرغم من مكانته في الأدب العربي.

ثم يلتقي الباحث - في هذا الفصل - مع الجمهور الذي يلهي اللغويون وهم يتجسّدون صور الاستمارة في القرآن الكريم، سورة وإياه، من خلال تفسير هؤلاء العلماء لاسم القرآن، ومجازه، وتوضيح مشكل آياته البليغة، كما تخللت في كتاب «مجاز القرآن» لأبي عبيدة، وكتاب «معاني القرآن» لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء.

ويعدّ الباحث من الغاية التي فيها أبو عبيدة من وضع كتابه، وهي تأكيد الصلة الوثيقة بين أساليب القرآن وطريقته في التفسير، وأساليب العرب في نظم الكلام من جانب، وروية لفكرة المجاز وترفعه له من جانب آخر.

فأبو عبيدة لم يكن ينظر إلى المجاز بوصفه استعمالاً للفظ أو التركيب في غير الأصل والوضع له، فملاحة مع قرينة مألوفة من إرادة المعنى الأصلي في المجاز اللغوي، أو إسناد الشيء إلى ما ليس حقه أن يسند إليه في المجاز المعنوي أو الاستعاري، وإما أطلق لفظ المجاز وأورد به معناه الواسع الذي عرفه من الوضع اللغوي، وهو التفسير والمعرّض والطريق. وأما صفة الشمول التي تتوسّط تحكما فنون التفسير التي تسهم في توضيح المعنى، سواء كان بالجملة الشارحة أو المرافقة للنص، أو كان من طريق الحقيقة اللغوية أو طريق المجاز بمنتهى الاصطلاح.

ويعبر الباحث إلى تخرج أبي عبيدة في تناوله لآيات قرآنية كثيرة تعتمد في معناها على الاستمارة لصلتها بالذات الإلهية من جهة، أو بالعقيدة من جهة أخرى. ومن ثم جاء إدراجها في سلك المجاز دون أن ينص على تسميتها. وإن كان ذلك الصريح - كما يذهب الباحث - لم يجل به وبين أن يذكر كلمة مجاز بمعنى الاستمارة في تفسيره لبعض المجازات التي تعرض لها في مناطق أخرى بعيدة من مناطق المخرج التي أشدتها إليها.

ولا يهتد الباحث - في معرض حديثه عن مفهوم أبي عبيدة للمجاز - أن يقدّر بين وبين المفهوم الاعتزالي للمجاز، فهو ليس قريباً للمفهوم أو مثاقيلها كما يراه المعتزلة في تناوله للنص القرآني بالتفسير، بل هو مصطلح عام يوضح ما تضمنته الآيات البليغة من مدان بلاغية على ضوء المعاني اللغوية المختلطة لمحلل اللفظ.

ويقرع الباحث بمد ذلك للفراء وكتابه «معاني القرآن». لقد كان هدف الفراء من كتابه توضيح معاني القرآن وتوجيهها توجيهاً لغوياً ونصوياً، ومثل منهجه في ذلك الاستشهاد بالقرآن الكريم بالشعر وما قالته العرب؛ إذ كان يفتقر بالبليغ من الشعر لتوضيح المعنى اللغوي القريب الذي لا شبهة وراءه. وعوضاً من الوفاق في المخرج، كآب عبيدة، كان الفراء كثيراً

ويرى الباحث أن تعريف ابن قتيبة للاستشارة أوضح من تعريف الجاحظ لها ، على الرغم من عدم وضوحها في تشكيكه ، فضلاً عن عدم تميز معناها وسودجها .

وربما كان عدم وضوحها - أي الاستشارة - في تشكيكه ، ويعدّها من التصديق الدقيق ، يرجع إلى اشتغالها على صور مختلفة من فنون القول ؛ فهي تشمل الجواز المرسل باختلاف علاقاته ، ويتساوى مدلولها مع مدلول الكتابة حين يتجملها ابن قتيبة لفظين مترادفين ؛ وإن كان في بعض النصوص يدل على الكتابة بوضوح ويصن على تسميتها ونزاه - أي ابن قتيبة - عن تلمذاتج أخرى يشير إلى المبالغة بالاستشارة ، عندما يرى المراجعة وسيلة من وسائل التصبر ؛ فهي ترسي إلى الكشف عن المعنى المراد ؛ وتتلاقى مع الكلب ؛ لأنها تعبر عن الانفعال والوجدان اللذين يسمان الإحساس بالأشياء ، ويصان للشاعر يرى كل ما في الكون وأحياناً كانتات إسبانية ، تشاركه أحرزته ومهمه .

ويتناول الباحث عند بعض النقاد القدامى من البلاغيين موضوعاً مفهوماً من قضيّة القديم والجديد تارة ، ورويتهما للاستشارة تارة أخرى . فزاه يفتتح عن النصوص التي طرأ على موقف الجرد ، الذي كان يرب القديم ويتصحب له ، كيف قبل على الحديث وبمى له ، وأقر بالتفصيل لشعرائه . ولكنه في الوقت نفسه يتجامل الاستشارة لاجتماع بكاء يكون تاماً ، وإذا أشار إليها جاءت إشارة عرضاً وهو يعيد الحديث من المعنى القوي لفظ الاستشارة ، يبيدنا من شرح مضمون العمل المستلزم للسلي لأراده الشاعر . وكان اهتمامه كله ينصب على صورته تشبيه ، لأن الاحتكام بالتشبيه - فيما يبدو - اعتمد بالقديم واحترام لفكرة التقاليد والنظم اللغوي الموروث .

وفي مقابل المآخذ يرى ابن الأعرابي وقد اتخذ موقفاً متزاناً من شعر المحدثين ، معرضاً عن الإعراض كله ، وإن تعاطف بعض الشيء مع شعر أي سراس . أما من موقفه من الاستشارة ، فيذهب الباحث إلى أن دراسة الفلويين في القرن الثالث الهجري لم تكن سوى تعميق واستمداد لدراساتهم في القرن الثاني الهجري .

وبمشاكل موقف تلمب من قضيّة القديم والجديد مع موقف ابن الأعرابي ؛ فقد كان تزوجه إلى القديم يحول بينه وبين الاعتراف بفضيلة التقدم المحدث ، وإن رفضه ذلك - كما يقول الباحث - كان ينطوي على إعجاب ضمني في بعض الأحيان .

وعندما يتعرض تلمب للاستشارة بالتصريف يقول : هو أن يستعمل للشئ اسم غيره لوصفه سواء . ولقد ترتب على هذه الرؤية للاستشارة من قبل تلمب أن جملة حوراته المستلج

الشعرية مضطرة إلى الكشف عن صحت الدلالة ، ووفرة الاحتمالات التي ينطوي عليها العمل الاستشاري ؛ لوقوفه في دراسته عند حدود الدلالة اللغوية الشعرية .

ويصي الباحث فصله الثاني بوقفة متمهلة مع ابن المعتز وتكديله « البديع » ، يوصفه حديثاً عظيم الأهمية في تاريخ البلاغة الشعرية ، وظهوراً في النشطرة إلى الصور الشعرية في النصار المحدثين .

لقد اعترض الفلويون على الصور الشعرية في أشعار المحدثين ، ودلوا فيها خروجاً على الصياغة الشعرية الأصلية التي يمثل التشبيه أحد أركانها . ومن ثم كانت الاستشارة أبرز وسيلة من صور الشعر يطور حوها الجدل والخلاف بين النقاد ، ويتسع حول صورها الميكرو مبدان الخصومة . وجاء موقف ابن المصنر من هذه الحركة الدائرة بين المحدثين والقدماء مختلفاً عنهم جميعاً ، وإن اتخذ موقفه إلى جانب المحدثين عندما أشار إلى أن المحدثين لم يفسدوا التصوير والصياغة ، وأن البديع الذي زعم الفلويون أن من خصائص شعر المحدثين ، وأنه يشكل خروجاً على تقاليد القصيدة الشعرية الأصلية ، يشترك فيه المحدثون والقدماء جميعاً . ولقد كانت هذه الرؤية للبديع من قبل ابن المصنر ، وراه الرعية التي حثت على تأليف كتاب « البديع » .

ولقد جاء تعريف ابن المصنر للاستشارة بأنها « استشارة الكلمة لشئ » ما يعرف بها من شعر ، من حرف بها ، « متقفاً مع تعريفات السالين عليه كالجاحظ وتلمب ، فهي لا تبنى عنده أكثر من التعبير في دلالة الكلمة ، وانكشافاً من أسهل متعارف عليه في اصطلاح التخاطب ، إلى فرع لم يعد استعمال الكلمة في الدلالة عليه إلا بطريقة تقتضيها الضرورة اللغوية . ولقد أطلق ابن المصنر على الاستشارة اسم « البديع » . ومع أن الباحث يرجع أن هذه التسمية للاستشارة أصلها ابن المصنر من الجاحظ ، فإن وجه الأهمية في تبنيه لهذه التسمية أنه أفرد لها أول أبواب البديع وحسباً للمروءة ، فطرباً بالمسنات اللغوية ، وأما الأذعان للنظر إلى صورها على أنها لفظة وزينة ومظهر من مظاهر البراعة والتفنن . ومن ثم فقد أبعدنا من أن تكون وسيلة من وسائل الإبداع والتصوير ، وطريقة من طرق الأداة والتصريف التي تقتضيها اللغة الشعرية .

ويصتي الباحث في هذا الفصل إلى نتيجة موحدة أن نزوع المحدثين إلى الغلو في صور البديع ، ولجوئهم إلى توليد المعاني وتزويقها ، والتفنن في صياغتها ، كان مجاًلاً عصباً لإثراء الدراسة الأدبية لصور الشعر ، وخلق حركة نقدية واسعة المجهت في تقدمها الجماعاً فيما يجاوز العناية بالألفاظ والتركيبات ، إلى العناية بالمعاني وصياغتها وإيضاح مضمونها ، وتقدر لها - أي هذه الحركة الفنية - أن تزهر ويتسع مداهها في

دراسات كبار النقاد في القرن الرابع .

وفي الفصل الثالث - الذي حوّن له الباحث - « آثار التفاتة الكلاسيكية في بحث الجاحظ والاستشارة » - نراه يتناول دور المدارس الكلاسيكية في نشأة فن المجاز والاستشارة ؛ فيأخذ في دراسة عدلين الفنين في مبدق علم اللغة وعلم الكلام .

ولعله كان طبيعياً أن يتخذ بعض علماء اللغة مواقف كلاسيكية ؛ فابن فارس - على سبيل المثال - كان سنياً ، ومن ثم جاءت رؤيته للغة متفقة مع الاتجاه الذي اتبعه ابن فارس أن اللغة حقيقة لا يجاز فيها ؛ فالخاطبة في الكلام الموضوع موزونة السلي ليس بمستضرورة ولا تمثيل ، ولا تقليم له ولا تأخير .

ولاجتداد في أن هذه الرؤية لفهم الجاحظ والمجاز عند ابن فارس ، تضمننا في نطاق ما تناول عليه مطّرح البلاغيين ، فیر أنه لم يميز بدقة بين الحقيقة اللغوية والحقيقة الشعرية ، ولذا تبع اللغة وشعر العرب وأى القرآن لديه من قبل الحقائق اللغوية .

وفي مقابل ابن فارس ، نجد ابن جني الذي يؤخذ أن تأتب اللغة جاز لا حقيقة ، وأن وقوع التورية في اللغة دليل على شوع المجاز فيها . ولكن إلتحاق الجاهز بالحقيقة أدى إلى الالتباس بينها ؛ ولذا يبرز نظرية الوضوح ؛ بأن يقال هذا حقيقة وهذا مجاز . وقد تناول الباحث الآراء المتعارضة حول هذه القضية ؛ لكشف عن الضعف الباطني في نظرية الوضوح ، وأوضح أن القول بأن الحقيقة في الأصل والمجاز فرع عن متقول ، هو قول ضعيف يتناقى مع طبيعة اللغة التي تقوم على الحق والتضال .

ويشرح الباحث في تناول فن المجاز في بيئة التكمليين ؛ فيشير إلى أن الجمعية والمختزلة هم أول من قسم الكلام إلى حقيقة وعجاز . وعلى عكس ما ذهب إليه ابن تيمية من أن تقسيم الكلام إلى حقيقة وعجاز هو تفسيم جاءت بعد القرون الثلاثة الأولى ، واستند ذلك التقسيم إلى الميزة التي يفرمهم من غيرها ، يصرى الباحث أن التصديق الصحيح لمصطلح المجاز في اللغة قد ظهر بوضوح لما ذكره الجاحظ من عجاز في معاني الآيات القرآنية ، فضلاً عن أن جلوهه عند ابن الأعرابي أقدم ، حين جعل التكمليين موضوع مدرهم علم الكلام وما يتعلق به من الدلالات اللغوية ؛ وهم يبن تأويل اللفظ أو حله على ظاهره .

ويعرض الباحث في هذا الفصل إلى موقف المحدثين من الجاهز فيشير إلى أن المحدث المصنف ويصويح الكلاسيكية في القرآن الكريم ، وما انتهى إليه من تجريد الصفات وتضيها ، وعلمادجها من وجوه الدلالة على اللغات . ثم يعرض لتبليغ النظم ومنهج الكلاسيكي في تفسير الآيات

ولقد نكث ذلك التجديد في الصور الاستعارية في شعره ، حيث غيّرت من صورها في الأشعار المتقدمين من حيث تنقضي أجزاء الصورة ، وتمييز دلالاتها ومعوضها الشعرية وطلاقتها الشعرية والوجدانية ، فضلاً عن العمق الفلسفي الذي لجده في معظم أشعاره .

ويتناول الباحث بعد ذلك الاستعارة في شعر المثني ، فيذهب إلى أنها لا تقل جوة وإبداعاً عن صورها في شعر أبي تمام . ويرى الباحث أن صور الاستعارة في شعر المثني ليست بعيدة عن صدق إحساسه واستجاباته المطبوعة ، وأنها تمثل قمة التصوير الفني في شعر القرن الرابع ، فضلاً عما بها من ابتكار وإبداع حينما يستجيب الشاعر للإحساس الصادق بالأشياء ، وإن كانت أحياناً تتأخر بعيدة عن المستوى المحقق من الشراء الفكري والخطاري الذي تنجبه في شعر أبي تمام .

ويشرح الباحث إلى الحديث عن نقد الاستعارة ، فيشير إلى أن أكثر النقاد كانوا أميل إلى تفضيل الاستعارة القرينية التي تتصنع بها حدود التشبيه ووجه الشيء ، مع تفوهم من الاستعارات البعيدة التي تعتمد على التشخيص والتجسيم . ويرى أن منبع الأملى في النقد كان يمثل الاتجاه المحافظ ، على نحو يتفق مع منبع اللونين الذي يتم بعبارة المعنى ووضوحه . ثم نراه يدرج المفاهيم الجهرات والسكري والبلاط في الأملى في مسطرة واحدة يطلق عليها مدرسة الأملى .

ويهيى الباحث هذا الفصل بالحديث عن الصلة بين الاستعارة والسرقات الأدبية لا بين بحث الاستعارة وبحث السرقات الأدبية من تلازم كما يقول . فراه يشير إلى ما اتفق عليه النقاد من أن السرقة الأدبية لا تحقق إلا إذا وقعت في المعنى البتكر الذي يغتره به الشاعر دون سواه ، وأن المعنى العامة التي هي شركة بين جميع الشعراء لا يجوز أن توضع داخل حدود السرقات الأدبية . ولاجل ذلك أن هذه الرؤية النقدية التي تتسم بالتسامح والموضوعية كان لها دورها في نقل الاستعارة من دائرة الإهمال إلى ميدان الفن .

ونأتي إلى نهاية الرسالة ، فنطفيئ في فصلها الخامس والأخير بالبحث وهو يتناول الاستعارة في القرن الخامس الهجري .

فلنركز الرابع فيها يرى الباحث ، كان يمثل المحسوبة في يحوت البلاغة والنقد بخاصة ، وبحوث الاستعارة بخاصة . أما القرن الخامس ، فكان يمثل قمة النضج والاكتمال في تلك البحوث جميعاً

ولقد نكثت بحوث الاستعارة في القرن الخامس الهجري عن نظرة الإيجاب المحدود التي كان النقاد والباحثون ينظرون بها إلى الاستعارات القرينية المسبوعة عن العرب ، ليسع مدى ذلك

الرابع الهجري ، حيث نراه يتحدث عن أثر الثقافة الأدبية على أشعار المحدثين ، وما في هذه الأشعار من صور فنية تستوقف الدارس ، بما تتميز به من سمات خاصة تميزها عن غيرها من الصور التي جاءت في أشعار المتقدمين . فالقارئ لشعر بشر – الذي يعد رأس المحدثين في البيوع – سيجد آثار الجمدة والابتكار ، إلى جانب سمات المحافظة والتقليد ؛ بمعنى أن بشراً كان يجمع في شعره بين الجمالة وقوة التعبير ، والعناية بالتشخيص والتجسيم . ويتفق الباحث مع من ذهب من الباحثين – وهو بعد الحديث عن غزليات بشر – إلى أن أبياته الغزلية كانت تتمس بالورقة والسلاسة ، مع بروز روح العصر، الأمر الذي يدل على أن صنعة بشر كانت ترقى على الوتيرة التقليدية – كما أسلفنا القول – بين العناصر التقليدية في الشعر العربي ، والعناصر التجديدية المستمدة من الحضارة والثقافة المعاصرة .

ويجمع الباحث بين أبي نواس وبشر عندما يصف شعرهما بإميل إلى الاضداد في استخدام الاستعارة والمحافظة على المشيئة العربية في الصياغة . وإن كان يرى في الوقت نفسه أن أبا نواس درج على اتباع طريقة الشعراء المولدين في التشخيص والتجسيم وتوليد المصان ، وهذا ما جعل الأملى – أمام مظهر الإبداع في شعره – يته إلى خروجه على طريقة العرب ، وخلفه المألوف من صورهم الشعرية .

ويلجأ الباحث إلى أن مظاهر التجديد التي يطلعاها الدارسون في شعر أبي نواس وبشر تنبئ على صورة توضح في شعر مسلم بن الوليد ، فالاستعارة في شعره تحولت إلى فن من فنون البيوع الذي يمثل كل جديد يتكرر ، وإن جاء ذلك الابتكار محاكاة في أغلب الأحيان صور الشعر الجاهلي كما تبثت في شعر زهير . ومع أن مسلم بن الوليد كان يقتضي أثر زهير في الصياغة والنظم – كما يقول الباحث – إلا أنه كان يضيف إلى ذلك البيوع الذي كان معروفاً في الشعر القديم ، ومن ثم جاء شعره متشابهاً بطابع القديم في صياغته وأساليبه ، وبالطابع الحديث في معانيه ومضمونه .

وإذا كان النقاد القديم قد اتهم مسلم بن الوليد بوقاد الشعر ، ثم تيمسه أبو تمام وتعلم عليه ، فإن النقاد الحديث يرى فيه أول من جدد الشعر ، وعرج على جوده وتقاليده القديمة .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك إلى أبي تمام ليتناول الاستعارة في شعره ، فيشير إلى ما ذهب إليه أغلب النقاد من تأثر أبي تمام بمسلم بن الوليد ، وأبعد البيوع عنه . ويرى الباحث أن أبا تمام لم يكن مقلداً لشعر مسلم ، بل كان جليداً في صور الشعر ومعانيه ، بما كان يعكس ذلك الشعر من مظاهر الحضارة الجديدة في العصر العباسي .

الغمرانية ، موضحاً كيف ملك في تسويله الأساليب العربية في المجاز ، وحكى طريقتهم في التوسع اللغوي .

ولا يغوت الباحث أن يشير إلى دور البلاط في تأكيد أهمية أن يكون القصير على علم تام بالكلام ، ولما نراه يصر على نتيجة مؤداها : أن المنهج الكلاسي القائم على نقد النصوص والشك في الرواية والتفسير ، والاحتكام إلى قواعد اللغة يعمل مضمون الأيات على المجاز ، قد أصبح من لدن البلاط منهجاً ثابتاً لمدرسة الاعتزال .

ويهيى الباحث هذا الفصل بالحديث عن الاستعارة عند المعتزلة في القرن الرابع الهجري ؛ فيذهب إلى أن المعتزلة بعدما من القرن الرابع أخذوا في التأليف بين الخلق للمفسري في التركيب ، وما انتهوا إليه من أصول كلامية ملحية ، أو ما يمكن أن يقال عنه المطابقة بين الأيات وأدلة القول .

ولقد كان الرئاسي السائد في تحقيق هذه المطابقة ، فقد كان يرى أن الصور القرينية تحولت الضاهم والمخالفات العقلية المجردة في صور مدركت حسنة تقربها من الأفهام والإدراك الإنسان تصل بها إلى مرحلة الإيمان واليقين .

ويأخذ الباحث على الرئاسي تعريفه للاستعارة بأنها : تعليق المجازة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإيطة ، فيذهب إلى أن هذا التعريف يحصر الاستعارة في حدود المجاز ، مع أن الشاعر حين يمزج بينهما يغيراً فليفاً ، فضلاً عن أنه جعلها إطاراً طرق في البلاغة والبيان ، فقد كان يرى أن كل استعارة حسنة توجب بلاغة بيان لا تنوب منها الحقيقة ، وأن كل استعارة لا بد لها من حقيقة من أصل الدلالة على المعنى في اللغة . فالحقيقة هي الأصل عند ، والاستعارة فرع عليها متقول ، فإنيته الوضوح والبيان .

وإذا كان الرئاسي لم يقول – كما يقول الباحث – في تعريفه للاستعارة ، فقد وافق في التطبيق ، إذ ساق عدداً من الأمثلة التطبيقية التي تبث عن إدراك ما تتضمن الصور القرينية من عمق الدلالة وتنوع المعنى .

ولقد استفاد الشرفان : الرضي والمزني من ذلك الاتجاه الاستعاري الذي نثره البلاط وطبعه الرئاسي ، فاعلوا في التوسع في تطبيقه على صور استعارية جاءت في القرآن الكريم ، متحررين من الاتجاه العقلي التجريدي في أكثر الأحيان ، مهتدين بالاتجاه التصويري الذي يعي يبرز المعاني البانية في الأيات ، كاشفين عن سر بلافتها .

أما في الفصل الرابع ، فقد تابع الباحث ما حدث من تطور في تناول الاستعارة في القرن

ويلاحظ الباحث في مناقشته لتقسيم عبد القادر ذلك إلى أن تلك أتاح له أن يقدم حلاً لمشكلة ذات جاثقين : جانب أدبي ، وجانب كلامي ، ومنه الطريق أمام الدارسين كي يبدوا انتقار في الاستعارات للشخصية والمجسمة ، يوصفها مصدراً من مصادر القراء الفكرية والحضورية .

ويتناول الباحث تأرجح عبد القادر بين فكرة النقل في الاستعارة وفكرة الإكبات التي عملها الادماء . ويلاحظ الباحث إلى أن تأكيد فكرة الادماء من قبل عبد القادر قد مهد السبيل لإبطال شبهة الكلب في الاستعارة لكثرة ورودها في التنزيل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك تميز عبد القادر بين الاستعارة والتشبيه البليغ ، وبينها وبين المجاز . ثم يشير إلى إصلاخ عبد القادر للاستعارات ووضعها في مقام أصلي من التشبيه ، وكيف نظر إلى الدعوى في التشبيه وعفاها عن أنه من محاسن الاستعارة وسر بلافتها .

ويبقى أن نوه بالجهود التي بذلها الباحث في دراسته هذه ، وصبره الذي تحلى به في تتبع بحوث الاستعارة على مدى حصة قرون بعيداً من بحوث أساتذته الخرف ودراساته في هذا الميدان ، فضلاً عن بحوث رائدة أخرى لها أهميتها في مجال الاستعارة . وإن كان لا يقدّر بالقدر الكافي من الدراسات الحديثة في علوم اللغة والدلالة ، لمررض هذه المقاصم عليها ، وتقدمها بمنظور علمي ، يضيف إلى المادة التاريخية الوفيرة تنظيمها منهجياً حديثاً .

ومع ذلك ، يبدو الباحث إيجابياً بالمناخ التي اختارها ابن ستان من الصور الاستعارية في مجال التطبيق ، مع أنه كان يربط في تحليله للاستعارة بين حسنها وبينها ، وعقربا على تحقيق للمناسبة الموضوعية بين المستعار والمستعار إليه . ومن ثم جاء منه للاستعارة التي لا توجد لها حقيقة موضوعية تنمو إليها ، ولا يتحقق بها شرط المناسبة بين المستعار والمستعار له .

ثم يورد الباحث ما يتفق من هذا الفصل لمبدأ القاعار الجرجاني ، فيبحثنا عن التاميل السلي حطيت به نظرية الاستعارة على يده ، ويشير إلى العلاقة التي جمعت بين رؤيته للاستعارة ونظريته في النظم ؛ هذه النظرية التي تنوعى معاني النحو وأحكامها فيما بين الكلام ، وتيسق الألفاظ في دلالتها على معانيها ، على نحو يجعلها تجاوز حدود الصحة اللغوية إلى إطار الجودة الفنية .

لقد اكتسبت نظرية الاستعارة على يد عبد القادر - كما جعلت في كتابه : أسرار البلاغة ودلائل الاحراز - نصجاً لم يقتدل في دراسات سابقة عليه ، لاستنادها إلى أسس ومبادئ نظرية واضحة ، عندما ربط بينها وبين نظريته في النظم ، وأدام النظر فيها على ضوء فلسفة لغوية عُمّت لدى الباحثين إنجازاً مطلقاً في تاريخ البلاغة والنقد في القرن الخامس . ومن ثم جعلت نظرية عبد القادر إلى الاستعارة من خلال وجودها ضمن سياق معين ، هو الذي يحمّد معانها ويكشف عن دلالتها ، بعيداً عن رؤيتها بوصفها مجرد مجاز وانتقال في دلالة اللفظ .

ثم يشير الباحث إلى تقسيم عبد القادر للاستعارة ؛ فهناك استعارة تعتمد على وضوح التشبيه ، وأخرى يسان التشبيه فيها مضمر أمكنية .

الإعجاب بفتحى الجليليد المتكرر في ميدان الصور الشعرية ، ولتأخذ الاستعارة مكانة مهمة في مختلف البحوث التي دارت حولها بوصفها « أبرز صورة من صور التجديد في معنى الشعر ومضمونه ، وعليها المصطلح في كثير من مسائل البلاغة والنقد » .

يصحب الباحث في بداية هذا الفصل أبا الملاء المعري نالفاً لديوان أبي تمام وشرايعه ؛ ليكشف لنا عن موقف أبي الملاء المزايد لأصناف الجليد في المعاني الشعرية ، وتوافقه مع أبي تمام في كثير من الصور الاستعارية لجليليد التي أنكرها عليه النقاد قبله .

ويستوى الباحث تحليل أبي الملاء لشعر أبي تمام ونقدته ، بوصفه لوناً جديداً في بابيه ؛ لا يتعمد البحث فيه عن الأخطاء والمفوتات ، لندراستاده على إيراد سوانح الجودة والإبداع ، فضلاً عن تمسكه في إدراك العلاقات بين الدلالة الأصلية أو اللغوية للفظ المستعار ودلالته الفرعية أو الاستعارية .

ويتنقل الباحث إلى ابن ستان الخفاجي ، لتلميذ أبي الملاء الذي لا يتأثر بهذه التلمذة قدر تنأثره بمهيج الأمدى وترسم خطه ؛ فيجاءت الاستعارة عنده على ضربين : « قريب خشار ، وبعد مطرح ، فالقريب المختار ما كان يته وبين ما استمر له تناسب قوى وشبه واضح ؛ والبعيد المطرح إما أن يكون لبعده عما استعير له في الأصل ، أو لأجل أنه استعارة منبئة على استعارة . فخصف لذلك » .

وذلك التقسيم الذي ذهب إليه ابن ستان للاستعارة ، لا نجده عند أبي الملاء - كما يقول الباحث - بل نجده عند الأمدى الذي سبط فيه القول ، وتناول شعر أبي تمام بالتدقيق في أسسه .





the rhythm of Arabic poetry and further, what this rhythm was thought to consist of from the point of view of classical Arabic metrics. For in it we find stated for the first time in a clear and unambiguous text that the basis of rhythm in classical Arabic poetry is *quantitative*.

Thirdly, al-Akhfash's book clarifies a number of controversial issues that were stirred up by al-Khalil's conception of metrics, chief among them the issue of al-Khalil's circles. These al-Akhfash does not mention explicitly, but he does express his opposition to the essential idea upon which they are based, that is, the question of primary and derived metres.

This issue, as the editor suggests, does not reveal merely the disagreement between al-Akhfash and al-Khalil as linguists of the Basran school, but translates as well into a doctrinal dispute which could have far-reaching consequences for the reevaluation of al-Akhfash's work in various fields, since this work states clearly that the author was a follower of the Qadarite and Murji'ite, Abū Shamir.

The importance of al-Akhfash's *Kitāb al-'Arūd*, as this study attempts to establish, is that it proceeds from the definition of the phonic basis of Arabic metrics to a manifesto of the doctrinal and political controversy which was implicit in the scientific approaches in many of the fields of Arab science, particularly at their inception. This renders this recently edited work a cultural document of considerable historical significance.



This concludes *Fuṣūl*'s two-issue series on the classical Arabic literary critical heritage. These studies have by no means exhausted the possibilities of scholarly enquiry into and reevaluation of the problems and issues of the Arabic literary critical past. But it is hoped that they will serve to encourage further investigation and reexamination through a variety of critical methods.

Translated by:
Suzanne Pinckney Stetkevych.

proffered the opinion that the greater part of language is figurative, as are most actions, such as "Zayd stood and 'Amr sat" which he claimed was to be understood paradigmatically rather than literally.

What is strange in classical Arabic rhetorical theory, in the author's opinion, for both literal and figurative speech, is that the expression that the speaker uses is described as "displaced", whereas that which is not used is described as "fixed in its original form." Even odder than this is the distinction between literal and figurative that has the effect of making the speaker means what he does not mean, whereas he means only what is contained in his speech, which ought to be relied upon exclusively.

The stability of the literal meaning of the word is the first law of classical Arabic rhetoric, and for this reason the relation of figurative speech to literal is that of the accident to the essence: the accident is weak because it is changeable; whereas the essence is strong because it is stable. The history of figurative speech in rhetoric was a dramatic one because the figurative was less cohesive than the literal, but at the same time, more effective. The literal is stable because it arises from the juxtaposition of a word to a meaning and assigning it its significance. By means of this designation the word is established in the meaning just as an object is situated in a place and does not move from it. If there was, as they say, a consensus among the rhetoricians that the figurative is more expressive than the literal, that allusion is more expressive than direct statement and metaphor is more expressive than figurative speech, then the effect of the intensive morphological forms should be augmentation, such as in the intensive form of the Qur'anic *rahīm* (very merciful), in which the change from *ra'ī* to *fa'īl* serves to indicate an increase in mercy. 'Abd al-Qahir, however, denies this in a statement to which al-Khatib al-Qazwini took exception, thereby stirring up a considerable controversy among the rhetoricians.

The difficulties of the theory of figurative speech are too great to be easily resolved, whether in Arabic rhetoric or in European, which likewise defined figurative speech in terms of literal. For there too the literal meaning was taken to be the virtual norm, even if its precise nature was not known. Modern theories are nothing but refinements of this definition, for figurative speech is still taken to be a deviation or departure from the norm.

The problem of the division of speech into literal and figurative lies in replacing usage with coining and imagining that the word is coined in abstraction: only when it enters into usage does it become literal or figurative; or it is not used at all and expressions are formed from it that are neither literal nor figurative. This division does not imply the existence or even the possibility of figurative speech, because figurative speech can only occur when it has been established that an expression has already been coined for a particular meaning and then subsequently been transferred to other meanings in a

second coining; and this is something that we can never know.

Trust in figurative meaning is trust in poetic language as it was understood by the Romantics and, prior to them, Vico, Condillac and Rousseau. For figurative speech to them was not the branch, but the root; not the exception, but the rule.

● In his examination of the Arabic literary critical heritage Raghib 'Id turns to the problem of "The Earliest Literary Critical Terminology: A Reading of Ibn Sallām al-Jumālī's *Classes of the Master-Poets* (*Ṭabaqāt Fuṣṭāḥ al-Shu'arā'*). The author proceeds by tracing the occurrence of literary critical terms and explaining the critical concepts and principles that they convey through the analysis of Ibn Sallām's use of them in a variety of contexts. In addition he presents to the reader some illustrations of the semantic development of these terms in the history of classical Arabic literary criticism as they occur in the works of a number of Ibn Sallām's successors.

The author deals with various aspects of each term, treating its cultural and theoretical origins, its historical sources, its linguistic significance, its relation to other terms, its critical functions and whatever issues, cultural phenomena, and theoretical principles were implicit in it — not to mention its actual application and usage. In addition he reveals the positive and negative aspects of the critical values and norms that each term conveys and analyses examples of each term's usage with regard to correctness and clarity or obscurity and inadequacy. In doing so, the author demonstrates the superiority of Ibn Sallām's critical efforts to those of many of his successors.

In light of the need for detailed analyses of literary critical terminology, such as Raghib 'Id has presented in this study, *Fuṣṭāḥ* has selected this topic as the theme one of its forthcoming issues. The present study thus serves as both harbinger and introduction.

● This issue of *Fuṣṭāḥ* devoted to the Arabic literary critical tradition closes with the presentation of an integral part of that tradition that was heretofore unknown: al-Akhfash's *Book on Metrics* (*Kitāb al-'Arūd*) edited with a critical study by Sayyid al-Bahrāwī and here reviewed by Maḥmūd 'Alī Makki. In his study the editor approaches the field of Arabic metrics in light of al-Akhfash's book, explaining its importance through the examination of the artistic, methodological and cognitive principles contained therein.

Several points are of particular interest. First, al-Akhfash's *Kitāb al-'Arūd* is the oldest book to have come down to us so far on the principles of Arabic metrics. For its author was contemporary of al-Khalīl ibn Aḥmad, whose own pioneering book in the field has been lost. Second, this book reveals to us the basis upon which metrics was established as a science that studies

method itself has been subject to considerable neglect in the history of Arabic literary criticism.

The author then proposes to correct the common misperception of Arabic literary criticism, which is generally thought to have been dominated by impressionism, arbitrariness, and the inability to produce a comprehensive vision in the area of theorization. This the author presents in addition to his attempt to reevaluate some of the sources of linguistic critical material which were customarily omitted from the discussion of Arabic criticism.

Literary historical studies of Arabic criticism have approached the subject by treating what is termed "criticism among the linguists" and what is called "linguistic criticism". The first term refers to the efforts of the pioneering group that first concerned itself with the linguistic sciences, such as Ibn Abi l-ḥāq al-Ḥaḍramī, Abū 'Asr ibn al-'Alā, Yūsuf ibn Ḥabīb, Khalaf al-Aḥmarī, Abū 'Ubaydah, al-Aḥmāṣī, Ibn Salām, Ibn al-'Arabī, etc. The second term refers rather to that criticism which is based upon recording the grammatical and linguistic errors in the works of the Arab poets. The author considers that "linguistic criticism" in this latter sense is not what is intended by the title of his study.

The linguistic criticism worthy of the term, is that which believes in the literary and artistic nature of literature and adduces as proof of this artistic quality the special linguistic characteristics of literary texts. It quickly exceeds the normative points of view which are the stopping point for other grammarians and linguists in the exercise of their craft. The author speculates that what happened in the history of Arab criticism was that the later grammarians took for granted the oft-repeated dicta about the adherence of linguists to the fields of syntax, lexical obscurities and biography. They limited themselves to translating these traces of the classical critics, garnered from a number of books in circulation, into normative linguistic criticism, while overlooking the more valuable materials devoted to the "literariness" of literature, the special quality of its language and the fine links stemming from issues of a genuine critical nature between linguistics and poetics.

● Muḥammad Nāṣif in his study entitled "The Humanist Form of Signification" strikes at the root of the problematics of language in Arabic poetry. He takes as his starting point the analysis of the rhetoricians' view of truth, which he considers the theoretical foundation for a number of important observations. For he sees in the mere raising of the question of the nature of truth a clear expression of the crisis between individual and society, between fictions and parties, and between speculative theologians and linguists, not to mention the crisis between all of the above on the one hand and the philosophers on the other. This phenomenon was then reflected in the study of language and poetry: For the philosophers claimed that they were the ones who knew reality and its truths whereas the poets, although they

might deal with some partial issues in these areas and might rely to some degree upon logic or dialectics, nevertheless for the most part did not feel compelled to furnish proofs. For the function of poetry in the philosophers' eyes was to make the reader imagine that what is not true is true by means of a series of artifices or tricks. Thus, for them, the poet's skill lay in his ability to distract the reader from the weakness of his logic. The struggle between philosophy and poetry was, for the philosophers, a struggle between the forces of life and death, a confrontation between devotion to duty and pursuit of profit.

Because Islamic society had its origin in a religious phenomenon, and religion is an affair of the intellect, the triumph of the intellect meant an attack against the emotions and the degeneration of the imaginative faculty. This became clear in the rhetoricians' studies of signification when they divided it into "positivist" and the "committed" and then proceeded to connect the emotions to "committed" signification. The result of this was that poetry, in their hands, was reduced to rhetoric and man was isolated from nature.

The study of the signification of words continued muddled and unconvincing, for it was never able to discover the myth latent in the word. The speculative intellect became the master to be obeyed in the search for meaning. Then too, the classical Arab rhetoricians conceived of the literal signification apart from the figurative, which was reduced to a simple analogy of the literal. Thus the entire semantic order was turned head over heels and there ensued an intimidating, if imaginary, distance between mind and object. If meaning is in fact based upon the connection between individual and object, then the rhetoricians did indeed expound the concept of signification. But they failed, nevertheless, to make any connection between signification and poetic meaning.

● Luṭfī 'Abd al-Baḍī in his study of "The Drama of Figurative Speech" continues to expose the historical and intellectual roots of classical Arabic rhetoric. As the author sees it, the concept of the use of figurative speech (*maḥāṣin*) to make speech convey a meaning other its apparent one is one of the symptoms of the crisis in Islamic thought provoked by the Mu'tazilites in the beginning of the third century *ah* in their treatment of the Qur'anic descriptions of God as possessing a face, two hands, etc. Everything that was said about figurative speech consisted of a sort of attack on language by means of positing a hypothetical existence opposed and prior to it. This hypothetical existence to which the Mu'tazilites resorted to establish the correct meaning of the Qur'anic descriptions might be external, like the requirement that speech conform to reality, or mental, like the necessity of applying the rules of language, such as negation and assertion, refutation and confirmation.

Nor did Ibn Jinnī shed his Mu'tazilite skin when he

metaphor that is characteristic of Abū Tammām's poetry and that al-Jāhiz celebrated as uniquely Arab — that is, the personification of the abstract — is the result of the intentional and coherent application of literary values that differ from his own. For al-ʿAṣādī there are nothing but a proliferation of ugly and far-fetched metaphors resulting from the poet's inability to distinguish good "Arabic" metaphor from bad.

4. The *Murwāṣalah* proper. The critic is ultimately unable to carry out his projected comparison of entire *qasīdahs* of Abū Tammām and al-Buḥārī on the basis of common rhyme and meter. He compares only isolated images in which he distinguishes only between the traditional and the innovative, which he equates, respectively, with good and bad.

● In his essay "The Aesthetics of the Traditional Arabic *Qasīdah*: Between Critical Theorization and the Poetic Experience", Shukri 'Ayyād raises the issue of the unity of the traditional Arabic *qasīdah* from the pre-Islamic poetry of the *Mythos* to the late 'Abbasid *qasīdahs* of al-Mutanabbī. He then chooses three prominent critical texts that deal with this subject and discusses them in light of the culture of the age on one hand and contemporary poetic practice on the other. After a detailed analysis of the texts, the author concludes that the aesthetics of the Arabic *qasīdah* was shaped by material and cultural factors which were reflected both in poetic practice and, although to a lesser degree, in critical theorization. In the author's opinion this development never effected the basic aesthetic principle of the *qasīdah*, that is, that the *qasīdah* is founded upon a conscious poetic unity, the source of which is not the imitation of life, but absorption in it.

● In his essay entitled "Ibn Qutaybah and Beyond: The Classical Arabic *Qasīdah* and the Rhetoric of the *Risalah*", Jaroslav Stetkevych takes as his starting point Ibn Qutaybah's oft-repeated formulation of the Arabic *qasīdah*. As the author notes, this is the only coherent theoretical scheme that mediaeval Arabic literary criticism has left us that accounts for the ternary structure of the Arabic ode. At the same time, the author remarks that Ibn Qutaybah's model in a strict sense should apply only to the *qasīdah* as it became the vehicle for the 'Abbasid courtly panegyric. What we derive above all from Ibn Qutaybah's discursive definition of the *qasīdah* is the realization that this 'Abbasid critic is speaking of a structure that functions rhetorically: it has an inherent message and is meant to influence ("knowing that he had thus duly obligated his patron to fulfill his claim and expectation, and impressed upon him the adversities which he had borne on his journey, the poet commenced with the panegyric"). On this epideictic function and, as Ibn Qutaybah would have it, form of the *qasīdah*, the author then proceeds to discuss the *qasīdah* in terms of other epideictic literary structures, such as the oration

and the epistle. In his opinion Arabic rhetorically based literary criticism must have been aware of these formal and functional similarities even before Ibn Qutaybah's time, although the first explicit reference to the similarity between the *qasīdah* and the *risalah* (missive, epistle) appears to be that of Ibn Tabāṭabā.

According to Ibn Tabāṭabā it had been said that poetry was "bound (i.e., rhymed and metred) epistles" and that epistles were "unbound poetry". This, viewed analogically, extends to the poem / *qasīdah* as structure and the oration / *khutbah*.

In Ibn Qutaybah's eyes, what the 'Abbasid courtly poet thus delivered was a form of missive, regardless of whether his delivery was oral, and therefore analogous to an epideictic oration, or written and presented as an epistle. On this basis the author proceeds to compare Ibn Qutaybah's formulation with the three, and eventually four, part Greek, Latin and early mediaeval European rhetorical formulations of the oration and the epistle: 1) exordium, 2) narration, 3) argumentation, 4) conclusion. Already in its Ciceronian understanding, the purpose of the exordium was essentially that of "rendering the audience attentive and well-disposed". Through the equation of this with Ibn Qutaybah's remark "So as to dispose favorably, attract attention and exact a hearing" the author is able to identify the exordium with the *nasīb*. The Arab theorist's remark on the *raḥīl* as "obligating the poet's patron to fulfill his claim and expectation" is at once identifiable with the post-Ciceronian *captatio benevolentiae*, but at the same time indicates that for Ibn Qutaybah the *raḥīl*, at least in rhetorical intent, is indistinguishable from the exordium, even though stylistically it may be a *narratio*. This tells us that the *nasīb* and *raḥīl* in the Arabic *Qasīdah* are of one and the same poetic voice or persona, and furthermore explains why it was possible for the 'Abbasid *qasīdah* to progressively dispense with the *raḥīl* section altogether, without taking the poet's own voice and self out of the poem and without depriving it of its rhetorical exordium-tied effectiveness, now dependent entirely upon the *nasīb*.

After a detailed analysis of the analogy of the *qasīdah* to epideictic rhetorical structures, the author concludes by warning the reader that the rhetorical approach does not tell enough about the poetic structure. We are left with further unresolved, if not unsuspected, formal riddles, for which rhetorical criticism has neither ear nor answer.

● 'Abd al-Ḥakīm Raḍī concentrates in his study on "Linguistic Criticism in the Arabic Heritage" on the linguistic axis that is considered one of the strongest links between classical and modern literary critical trends. As he sees it, the point of contact between linguistic and literary critical study has served as one of the major pivot points between classical and modern criticism since the beginning of this century, even though this

tific, argumentative prose. Others of his pronouncements on the coherence of the parts in poetry do not specify the scope, but would appear to refer to one line of poetry. Al-Jāhiz's most interesting remarks on the relation of the parts of the *qasidah* are made almost in passing—that in elegy and moralistic poems the hunting dogs kill the wild cows, whereas in panegyric, the wild cow kills the dogs. Ibn Qutaybah's oft-repeated passage from Al-Shi'r wa al-Shu "arā is innovative in its attempt to justify the sequence of the parts of the *qasidah* and to explain the connection between them. The author is careful to observe that Ibn Qutaybah's remarks apply not to all *qasidahs*, but to the courtly panegyric of the Umayyad period and after. The passage is, however, isolated in Ibn Qutaybah's work, he neither returns to the subject, nor applies it as a standard in his practical criticism. Tha'lab's approach is the most radically atomistic. He limits himself to the internal structure of the individual line of poetry, only rarely using illustrations that exceed fragments of two lines. After dealing with the works of Ibn al-Mu'tazz, Qudāmah ibn Ja'far and Ḥāshim Ibn Ibrāhīm, who deal with the classification of rhetorical devices and poetical themes rather than the concept of the entire *qasidah*, the author concludes with a discussion of Ibn Ṭabāṭabā. This last critic is by contrast to the four previously treated remarkable for his use of long quotations and the insistence on the coherence of the poem in his poetics. However, upon analysis of Ibn Ṭabāṭabā's practical criticism, it seems that the unity of the poem that he has in mind is the smooth concatenation of lines and motifs, and not, as some recent critics have claimed, the "organic unity" of the poem in the Platonic or Coleridgean sense.

● Ulfat al-Rubi in her study of "al-Sijilmāsi's Concept of Poetry" examines the critical thinking of one of the leading Maghribi critics and litterateurs of the fourth century *hijrah*. She begins by remarking that al-Sijilmāsi benefitted greatly from the work of the Muslim philosophers in establishing a theoretical foundation for poetry, and it is their theoretical bases upon which he rests his own treatment of the concept of poetry.

Al-Sijilmāsi was particularly concerned with the definition of the laws of literary composition and on this basis presented his concept of poetry from the point of view of stylistics. He approaches it from within the definition of genre-characteristics that distinguish poetry from other forms of discourse. This he does through a revealing comparison between poetry and other linguistic forms such as logical demonstration, logical disputation and oratory.

Al-Sijilmāsi does not distinguish between the text and the reader, except insofar as he posits a reciprocal relationship between the two when he takes the reader into account in his definition of the nature of poetry. For he insists upon evoking the presence of the reader in the

text when he defines the function of poetry in terms of its effect, which only reveals itself in the readers reaction, be it elation or depression. The author points out that despite his reliance upon philosophical theory, al-Sijilmāsi limits the function of poetry to the affective realm, whereas the philosophers were concerned with the role of poetry in the educational and moral formation of man in Utopian society. In their view, poetry was not an end in itself, as it was for al-Sijilmāsi, but rather an integral part of an all-encompassing philosophical structure.

● In her study entitled "Abū Tammām in the *Mawāzih* of al-Āmidī" Suzanne Pinckney Stetkevych presents a critical reevaluation of a work long considered one of the crowning achievements of classical Arabic literary criticism. Through an analysis of four sections of the *Mawāzih* she attempts to demonstrate that al-Āmidī's criticism rests upon the consistent application of the conservative, or even reactionary, principles of the fourth century *hijrah* and the insistence upon the strict adherence to traditional norms (*ʿamūd al-shi'r*), and further that his method ultimately measures adherence to or deviation from that standard. Al-Āmidī sees the style of the Moderns, particularly Abū Tammām, as characterized by a number of deficiencies and deviations, some due to historical circumstance (such ignorance of bedouin life) and others attributable to personal quirks (such as a mania for paronomasia), rather than as a logical and coherent literary expression of the cultural and intellectual achievement of the age. The author argues that the inadequacy of al-Āmidī's critical bias is evidenced in all four of the sections treated:

1. *Sariqah* (plagiarism). This section suffers from the combined effects of two deficiencies: first, the lack of any concept of historical development in the poetic tradition and second, the failure to consider similarities between verses in the context of the full poem, and further, in relation to the poet's entire oeuvre. Thus the critic does not discover which poets exerted major formative influences upon Abū Tammām, nor how the poet manipulated or innovated upon traditional images, but merely produces a list of unrelated items of "plagiarism" (often in the poet's most innovative *qasidahs*) which, as al-Āmidī himself finally confesses, have little or no impact on the final judgment of the poet's achievement.

2. In the section on *ahṭāʾ* (mistakes) the critic, by refusing on principle to accept poetic innovation based on *qiyās*, *ishāq* and *ta'wīl*, rejects the very system of analytic thought that forms the groundwork and unifying principle beneath Abū Tammām's innovative poetry, and instead reduces his style to a series of unrelated aberrations. Al-Āmidī's atomistic approach prevents him from both accepting the new poetry and formulating a coherent offensive against it.

3. *Imāf*. Al-Āmidī fails to realize that the type of

THIS ISSUE

ABSTRACT

The second issue of *Faṣṭā* devoted to the topic of the classical Arabic literary critical heritage presents a further series of studies devoted to the critical reexamination of that tradition. The subjects and approaches represent a wide spectrum of literary criticism, both mediaeval and modern, but nevertheless one trend predominates: that is, the attempt to uncover the cultural and historical factors behind the formation of the normative literary criticism of the classical Arab critics. Such analyses will allow contemporary literary criticism to build further critical structures on the foundations of the classical heritage rather than be imprisoned by it.

● In his study "Beginning of *Qaṣīdah*-Theory" which constitutes the second chapter of his book, *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, G.J.H. Van Gelder presents an overview of the historical and theoretical dimensions of early Arabic critical treatment of the *qaṣīdah*. He points first to the lack of interest among the classical Arab critics in discovering who composed the first verse of poetry and their concern rather with the question of who composed the first *qaṣīdah*. He notes further that the term "*shāʾir*" was employed to mean both poetry and poem, and that there was no precise definition for "*qaṣīdah*" — except sometimes as having a minimum number of verses. The lack of interest in the oldest line of poetry, as opposed to the first *qaṣīdah*, would seem to be at odds with the overwhelming preoccupation of the critics with single verses or, at most, short fragments. In discussions of "Who was the best poet?" a *qaṣīdah* was praised or

censured either by general and unqualified remarks or on the basis of a single line. As for prescriptive statement, the length, order of themes and their length was for the most part left to the discretion of the poet.

Literary criticism was stimulated by the rise of *muḥallaṭh* poetry in eighth century Iraq, and to some extent poetry was in turn stimulated by philological studies, of which literary criticism was an offshoot. Literary criticism concerning the form of the *qaṣīdah* or the relation of its parts comes largely under remarks concerning the beauty of the opening line (*ḥam al-ṣṭīḥā*) and of transitional lines (*ḥam al-takḥallūs*). Abū 'Amr ibn al-'Alī was perhaps the first to praise an opening line, followed by al-Aṣma'ī. Although the first statement pointing to the "masterful opening" (*ḥamā'at al-ṭīḥā*) in which the opening line presages the dominant theme of the *qaṣīdah* did not appear until quite late, as early as the *Wasfiyyah* of Ibn al-Muqaffa' this requirement was stated for the opening of the prose text.

In the polythematic poem, the author remarks, the beginning is not the only place of importance, for the transitions between themes call for special attention on the part of the poet and critic alike. The traditions on *takḥallūs* and *istīṣnāʾ* (digression) show an awareness of how the themes of a poem can be connected to each other.

On the basis of these remarks the author then proceeds to analyze the remarks of the major critics on these topics. In dealing with al-Jāḥiẓ, he notes that he insists on the integrity of the text, but only in the case of sci-



Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHAITH

Advisory Editors

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART 2

○ Vol. VI ○ No. II ○ January - February - March 1986

Biblioteca Alexandrina



0536236